

EUNICE DE MORAIS

FICÇÃO E HISTÓRIA NO ROMANCE
BOCA DO INFERNO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - área de Estudos Literários, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Marilene Weinhardt

CURITIBA
2003

*Para Edite D. de Moraes pela coragem, pela
força e pela dedicação constante. Por mim
faço, para ela dedico.*

Agradeço a CAPES pelo apoio financeiro e a todos aqueles cuja assistência, de vários modos, contribuiu para tornar possível esta dissertação. Explicitamente agradeço aos professores: Anamaria Filizola, Benito M. Rodrigues, Fernando Gil, Marco Antônio C. Chaga e Marta M. da costa pela contribuição crítica e conteudística. A Marilene Weinhardt agradeço especialmente, pela orientação competente, pela paciência, pelo constante bom humor, pelo otimismo, enfim, por sua presença nesta realização.

*Deus fez o homem à sua semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. (Gilles Deleuze. *Lógica do sentido*; p. 263).*

SUMÁRIO

RESUMO	06
ABSTRACT	07
INTRODUÇÃO	08
UMA PROPOSTA	08
<i>BOCA DO INFERNO</i> E OUTRAS BOCAS	10
ABRINDO O ROMANCE: ATUALIZAÇÕES	11
UMA FORMAÇÃO DO PASSADO PELO PRESENTE	13
I PARTE: UMA ENTRADA E DUAS PONTAS	18
1 NA TRAMA DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO	19
UM PERCURSO APROXIMATIVO	19
VEROSSIMILHANÇA E VERDADE: NOVOS CONCEITOS	24
2 POR UM NOVO ROMANCE HISTÓRICO	28
PROPOSTAS TEÓRICAS	28
II PARTE: ENTRELAÇAMENTO (UM INÍCIO)	37
1 <i>BOCA DO INFERNO</i>: FICÇÃO E HISTÓRIA	38
O ROMANCE	38
A IMANÊNCIA BIOGRÁFICA: CONSIDERAÇÕES	42
2 FICÇÃO E HISTÓRIA NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM	50
A PERSONAGEM	50
GREGÓRIO DE MATOS X MUNDO	52
GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA: FICÇÃO E HISTÓRIA	55
GREGÓRIO DE MATOS E A ARTE	59
O INDIVÍDUO GREGÓRIO DE MATOS	61
III PARTE: O LADO DE DENTRO DO LAÇO	65
1 A DUPLA CENTRALIDADE DA NARRATIVA E O EX-CÊNTRICO	66
O DUPLO CENTRO	66
PASTICHE IRÔNICO	69
2 O NARRADOR BIVOCAL	77
3 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: UM ENTRE-LUGAR	82
ENFIM, ENTRE LAÇOS DOS ANOS 80	94
JUSTIFICANDO A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA	95
DÉCADA DE 80: O BRASIL NA BOCA DO INFERNO	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

RESUMO

Esta dissertação propõe a análise do romance *Boca do inferno* (1989) de Ana Miranda, focalizando o modo como se dá o entrecruzamento discursivo da história e da ficção. Consideramos, aqui, que a definição de Georg Lukács não dá conta das características dos romances históricos contemporâneos. Por isso, desenvolvemos uma análise do romance com base em definições que visam destituir a proposta de Lukács, mas sem ignorar sua importância fundadora. Nos envolvemos, assim, em duas propostas: a de Seymour Menton que denomina a ficção histórica contemporânea de “novo romance histórico” e a de Linda Hutcheon, a qual damos maior ênfase, e que define uma “poética do pós-modernismo”, caracterizando e denominando um tipo de produção contemporânea voltada para o tema histórico como “metaficção historiográfica”. A proposta de Menton nos pareceu limitadora, senão também limitada, quando apresenta critérios para enquadrar um tipo de produção. No entanto, consideramos válida a tentativa de caracterização e justificativa para esta tendência. Assim, analisamos o romance *Boca do Inferno*, inserindo-o nas seis características apresentadas como fundamentais para o “novo romance histórico”. A análise nos pareceu insuficiente, pois o romance de Ana Miranda apresenta-se aberto a questionamentos tanto quanto os propõe. Acreditamos não ser possível analisar um romance, de forma ampla e satisfatória, estando esta análise confinada em seis características simplificadas. A análise, nos parece, se tornaria frágil e de argumentação incompleta. A caracterização do *Boca do inferno* como metaficção historiográfica possibilitou esta visão ampla sobre o romance, pois permite considerar e desenvolver tanto as questões relacionadas às diferenças quanto as semelhanças discursivas entre a história e a ficção. O que se apresenta a partir da “poética do pós-modernismo” de Hutcheon é o *Boca do Inferno* como um entre-lugar discursivo, onde o leitor não se fixa nem no que Walter Mignolo chama de “convenção de ficcionalidade”, nem na “convenção de veracidade”. Assim, o romance constitui um discurso flutuante entre estas duas convenções, e questiona tanto a narrativa da história quanto a narrativa ficcional.

ABSTRACT

This work intends to analyze the novel “*Boca do Inferno*” (1989) by Ana Miranda focusing on the way that how the historical and fictional speech cross each other. We consider, on this work, that the Georg Lukács’ definitions about the historical novels do not describes totally the contemporary historical novels characteristics. Because this, we developed this novel analysis based on definitions that targets to destitute the Lukács proposition, but giving its founding importance. In this way, we got involved with two propositions: the Seymour Menton’s proposition that denominates the actual historical fiction “the new historical novel” and the Linda Hutcheon’s proposition, this one we give more attention, that defines a “poetics of postmodernism”, characterizing and denominating a new kind of literary production turned to historical themes as “historiographical metafiction”. The Menton’s proposition seems to be quite limiting, otherwise limited, when presented criteria to classify a kind of production. However, we consider valid the tentative of characterization and justification for this tendency. So, we analyze the novel “*Boca do Inferno*”, putting it on the six characteristics presented as fundamental to the “new historical novel”. This analysis was, on our opinion, insufficient, because the Ana Miranda’s novel is as opened to questions as propose them. We believe to be impossible to analyze a novel, in a way ample and satisfactory, being this analysis closed on six simplified characteristics. The analysis, on our opinion, becomes fragile and incomplete. The characterization of “*Boca do Inferno*” as historiographical metafiction gave us this wide vision about the novel, because it allow us to consider and to develop the questions related to the differences and similarities between historical and fictional speeches. On the focus of the “poetics of postmodernism” of Hutcheon, *Boca do Inferno* is presented as the discursive interplace, where the reader is not fixed on what Walter Mignolo calls “*fictionality convention*”, nor the “*veracity convention*”. So the novel *Boca do Inferno* is a fluctuating speech between these two conventions, and it question as the historical narrative as the fictional narrative.

INTRODUÇÃO

UMA PROPOSTA

Meu primeiro contato com o romance *Boca do Inferno* (1989) de Ana Miranda foi através de um livro didático que usei para o ensino de Língua Portuguesa e Literatura para o nível médio. Os autores do livro didático indicavam o *Boca do Inferno* como “o romance histórico que compõe um amplo painel da vida política e cultural da Bahia no século XVII”¹. A indicação transforma o romance num mero objeto informativo, desconsiderando exatamente aquilo que nos permite chamá-lo de romance: a ficcionalidade. A escolha de *Boca do Inferno* para uma análise das relações entre o discurso histórico e o discurso ficcional leva em consideração esta possibilidade de ver no romance este caráter utilitário. Precisamos nos perguntar: o que fez com que autores de livros didáticos e, portanto, leitores experientes, indicarem um romance para a apreensão da vida política e cultural do século XVII? E o mais importante, por que os autores não indicaram o livro de Ana Miranda pelo seu aspecto metaficcional, isto é, pela reconstrução de Gregório de Matos e sua obra poética? Talvez, a paródia do discurso histórico que o romance apresenta tenha possibilitado esta visão utilitária sobre o romance, mas não há dúvidas de que a atualização biográfica de Gregório de Matos através da recriação de seu espírito satírico, e por vezes de seu espírito lírico, é o que torna o romance uma realização interessante. Confiabilidade histórica e ficcionalidade no romance *Boca do Inferno* serão, portanto, as duas pontas da análise a que me proponho nesta dissertação.

O que tentarei mostrar, aqui, são as implicações do entrecruzamento do discurso da história e da ficção na realização do romance e, pelo modo como se dá este entrecruzamento, pretendo avaliar o distanciamento deste romance em relação ao que fora designado como romance histórico e como novo romance histórico. Serão de grande utilidade para este empreendimento as obras de Pedro Calmon *A vida*

¹ CEREJA, Willian Roberto e MAGALHÃES, Tereza Cochar. Português: linguagens: literatura, gramática e redação. V. 1, 2 ed. São Paulo: Atual, 1994. p.209.

espantosa de Gregório de Matos (Ed. Bloch, 1983) e de João Adolfo Hansen *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII* (Companhia das Letras, 1989), os quais permitirão verificar o aspecto paródico do romance em relação ao discurso da história e da literatura.

A biografia histórica de Gregório de Matos publicada pelo historiador Pedro Calmon está entre os títulos citados por Ana Miranda na relação de obras utilizadas para a composição do romance. Além disso, há nesta obra de Calmon aspectos relevantes a serem observados, referentes à narrativa histórica e sua relação direta com a construção criativa do romance de Ana Miranda. Do mesmo modo, os estudos de João A. Hansen sobre as biografias do poeta barroco servirão como uma revisão crítica e histórica sobre o tema e sobre a variação do discurso histórico como gênero narrativo. É interessante notar como se modificam as opiniões sobre a vida e a obra do poeta, quando se modificam também os interesses históricos e literários.

A paródia que o romance apresenta do discurso histórico vem questionar, entre outros, os conceitos de verdade histórica e de verdade ficcional. Este questionamento refere-se ao caráter verídico buscado pelos textos historiográficos, relacionado ao caráter verossímil dos textos ficcionais. Portanto, para deixar clara a distinção conceitual entre os discursos será desenvolvido o capítulo “A trama da história e da ficção”, que pretende dar conta desta distinção através de reflexões e análises sobre um contexto em que o discurso histórico e discurso ficcional estejam imbricados: o romance. Analisando pontos semelhantes entre narrativa ficcional e narrativa histórica, a subjetividade será apresentada como elemento comum a ambas, porém em níveis diferentes. Quanto à composição estrutural das narrativas, a análise dos discursos, do narrador e da *persona* ficcional ou histórica serão de enorme relevância não só para as delimitações entre o histórico e o ficcional, mas também para a caracterização do romance *Boca do Inferno* como um tipo de produção romanesca que confirma uma preocupação atual ampla com as questões da construção da narrativa, seja ela histórica ou ficcional. Para este trabalho, o romance *Boca do Inferno* será um instrumento, mais do que um modelo, de representação do encontro e do embate teórico e discursivo que parece apontar para um novo modo narrativo, situado num entre-lugar do gênero romanesco: a metaficção historiográfica.²

² A denominação “metaficção historiográfica” para o modo narrativo ao qual se pretende aproximar, senão vincular, o romance *Boca do Inferno* foi criada por Linda Hutcheon em sua obra *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991).

O BOCA DO INFERNO E OUTRAS “BOCAS”

Boa parte dos romances da escritora Ana Miranda revela o crescente interesse pela temática histórica na ficção contemporânea. Além de *Boca do Inferno* (1989), sobre o qual fixaremos nossa análise, nos romances *O retrato do rei* (1991), *A última quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Amrik* (1997), *Clarice* (1999) e *Dias e Dias* (2002) a autora elabora o tema histórico, fazendo-o ocupar o centro da narrativa. Este tipo de romance vem recebendo denominações diversas, como a da pesquisadora canadense Linda Hutcheon – “metaficção historiográfica” – e a de Seymour Menton - “nueva novela histórica”.

No entanto, Ana Miranda é uma ficcionista e traz, em sua bibliografia, romances puramente ficcionais (ou seja, não fazem da mimese do discurso histórico o centro da narrativa) como, por exemplo, *Sem pecado* (1993), e *Caderno de sonhos* (2000). Além destas, há ainda um livro que é uma coletânea de poemas freiráticos, e, portanto, resultado de uma pesquisa literária, mais do que a ficcionalização desta pesquisa. Estamos falando de *Que seja em segredo* (1998). Em todas as obras da autora, apesar de variarem em sua qualidade literária, é possível perceber um minucioso trabalho sobre a figura feminina e o seu “poder” sexual e intuitivo sobre a figura masculina.

Nota-se também que o histórico em suas obras é quase sempre narrado através do modo biográfico. Isto se dá mais claramente em *Boca do Inferno* e em *A última quimera* onde justamente os biografados são cânones da literatura brasileira (Gregório de Matos e Augusto dos Anjos), trazendo para o interior da obra uma discussão que se origina no posicionamento histórico dos poetas, passa por suas individualidades (sua história individual) e alcança a crítica literária canonizadora. A mais recente publicação romanesca de Ana Miranda, *Dias e Dias* (Companhia das Letras, 243p.), segue esta mesma trilha, narrando os dias de Gonçalves Dias, através do olhar romântico de Feliciano.

Inspirado na poesia “Dias após dias” de Rubem Fonseca, o romance constrói a vida do poeta romântico, revelando detalhes pessoais. O conhecimento destes detalhes,

por Feliciano, uma personagem inventada, se dá através das cartas do poeta enviadas a seu grande amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal. Estas cartas, freqüentemente citadas no romance, criam uma ilusão de realidade, fazem o leitor esquecer-se da ficcionalidade de Feliciano e de outros personagens que têm existência apenas no romance, colocando-os no mesmo plano de existência de Alexandre Teófilo e Gonçalves Dias. Este é um romance que se diferencia do *Boca do Inferno* pelo retorno nacionalista que faz, pelo maior destaque dado ao discurso biográfico e pelo amadurecimento criativo. As notas da autora, ao final do romance, são menos referências bibliográficas do que indicações que auxiliariam o leitor no reconhecimento do caráter documental de seu texto. Por outro lado, estas indicações mostram um caminho para a reescrita ou, pelo menos, para a reconstrução do romance pelo leitor e, para que ele não considere o texto uma colagem irresponsável dos textos de Gonçalves Dias, a autora avisa que “poesias e cartas de Gonçalves Dias foram incorporadas à expressão da narradora. Os fragmentos não estão destacados”.³ Vemos, assim, que talvez não tenha sido apenas o grande sucesso do seu romance de 1989, que vendeu 50.000 exemplares, o motivo pelo qual Ana Miranda investe nesta nova e mesma produção, mas também há nesta realização uma busca pela representação de um nacionalismo re-emergente. Além disso, *Dias e Dias*, assim como *A última quimera*, não pode deixar de ser considerada uma grande realização apenas por fazer parte de um mesmo tipo de construção inaugurada pelo *Boca do Inferno*. Ao contrário, pede uma análise mais profunda, considerando o percurso produtivo da autora.

Estas obras ilustram os romancistas da atualidade que ao tratarem da história, são ficcionistas e historiadores que entram pelas fendas da história, aproveitando-se da liberdade do mundo ficcional para reescreverem fatos canonizados pela história.

ABRINDO O ROMANCE: ATUALIZAÇÕES

A colaboração de professores universitários para a produção literária contemporânea (principalmente para a produção metafictional) tem se tornado cada

³ MIRANDA, Ana. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 243.

vez mais freqüente. Há em muitas produções uma intenção clara de unir pesquisa e ficcionalidade. É o caso, por exemplo, de Silviano Santiago (com *Em liberdade* de 1981), de Domício Proença Filho (com *Capitu, memórias póstumas* de 1998) e José Endoença Martins (com *Enquanto isso em Dom Casmurro* de 1993) ⁴. A produção do romance *Boca do Inferno* (1989) por Ana Miranda parece seguir esta tendência, embora a autora não tenha um vínculo propriamente com instituições educacionais. Por outro lado, a participação de Ana Miranda na *Revista Caros Amigos* (editora Casa Amarela), desde 1998, revela que além de escritora Ana Miranda é também o que Roland Barthes denomina de “escrevente”. Talvez ela não tenha sempre acumulado estas funções, mas já no seu primeiro romance podemos notar a ambigüidade característica dos autores de metaficção, que são “escritores-escreventes”.⁵ Segundo Barthes a função do escritor-escrevente é paradoxal, pois “ele provoca e conjura ao mesmo tempo; formalmente sua palavra é livre, subtraída à instituição da linguagem literária, entretanto fechada nessa mesma liberdade, ela secreta suas próprias regras, sob forma de uma escritura comum; (...)”.⁶

Ao publicar o romance *Boca do Inferno*, Ana Miranda se apresenta tanto como uma escritora que exerce a atividade do historiador, quanto como uma historiadora que usa a palavra do escritor. Do ponto de vista antropológico, segundo Barthes, este posicionamento ambíguo caracteriza o autor como um “excluído integrado por sua própria exclusão”. Analisando a posição de Ana Miranda de acordo com esta afirmação de Barthes, podemos dizer que a sociedade compra suas publicações, admitindo seu caráter público (dado pela ficcionalidade) e ao mesmo tempo, mantém a escritora à distância, obrigando-a a buscar apoio em instituições que são, de certa forma, controladas pela sociedade (universidades, jornais, revistas, entre outros).

A partir deste posicionamento da autora, temos a chave que abre o romance como representação de um entrecruzamento discursivo. No entanto, esta mesma chave, como seria de se esperar, não fecha o romance. Este entrecruzamento se estende para o

⁴ Entre os romances citados devemos observar que Silviano Santiago ficcionaliza um escritor (Graciliano Ramos), enquanto que os dois últimos ficcionalizam personagens criadas por Machado de Assis.

⁵ BARTHES, R. Escritores e Escreventes. In: _____ *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.38.

⁶ Idem, p. 38.

conhecimento do leitor em forma de questionamentos complexos como, por exemplo: o que é história? O que é ficção? Ou ainda, o que é verídico? O que é verdade? Como podemos definir um romance que supostamente traria um enredo com início, desenvolvimento e conclusão, e que, ao contrário, inicia-se com a apresentação caótica de uma cidade e de um fragmento da história de um poeta, desenvolve um contexto de crime político e vingança e termina (mas não conclui) com a continuidade da cidade e do tempo enquanto vestígio e demarcação da evolução (ou revolução) social e cultural de um país?

A atualidade do romance *Boca do Inferno* não está apenas nestas questões sobre o posicionamento do autor, mas também no posicionamento do romance como um todo. Não é possível ler o romance sem relacioná-lo com o contexto histórico e literário brasileiro da década de 80. Segundo Flora Sussekind, dos anos 70 para os anos 80 houve uma mudança na produção literária brasileira que foi do “*ego ao epos*, da literatura reportagem policial ao romance policial propriamente dito, do memorialismo individual ou geracional ao romance que se crê história, à literatura de fundação”.⁷ Dentro deste contexto literário transitório, o romance *Boca do Inferno* discute tanto questões estruturais relacionadas às narrativas, quanto questões temáticas relacionadas à história e à literatura brasileira. E é neste sentido da abertura de questionamentos diversos e não organizados que obrigam o leitor a construir relações livremente, ou seja, sem que haja uma ordem prescrita de modo definitivo na obra, é que vamos considerar o romance como “obra aberta”⁸.

⁷ SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: REVISTA DO BRASIL. Ano 2, n 5, 1986. (grifo meu).

⁸ ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: _____. *Obra aberta*. 8 ed. São Paulo: perspectiva, 1997. O autor diferencia a abertura de uma obra por ela permitir interpretações múltiplas e a abertura por ser ela “inacabada”. O escritor de uma obra aberta a entrega ao intérprete “mais ou menos como as peças soltas de um brinquedo de armar” (p. 41). Em *Boca do Inferno*, estas peças são os questionamentos relacionados à vida, à obra de Gregório de Matos e ao contexto social, político e econômico do Brasil (do séc. XVII e do séc. XX) que parece revelar um processo constante de formação da identidade brasileira.

UMA FORMAÇÃO DO PASSADO PELO PRESENTE

Acreditamos que uma questão relevante discutida no romance esteja sintetizada na discussão instaurada pelo ensaio de Haroldo de Campos *O seqüestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de 1989, em que ele contesta a exclusão de Gregório de Matos como poeta representativo de um barroco brasileiro por Antônio Cândido em sua *“Formação da literatura brasileira”* de 1957.

O ensaio *Concepção de história literária na Formação* (1990) de Luiz Costa Lima parece buscar uma explicação para o “seqüestro” do barroco pela história literária apresentada por Antonio Candido. Analisando cuidadosamente as palavras de Candido, Costa Lima dirá que o autor “distingue as manifestações literárias, descontínuas e dispersas, e o sistema literário, caracterizado pela articulação entre um conjunto de produtores (...), um conjunto de receptores (...), um mecanismo transmissor (...) que liga uns aos outros”⁹. As manifestações serão, digamos já, desconsideradas como pertencentes ao sistema de formação da literatura brasileira, pois quebrariam o caráter orgânico, buscado por Candido, para a construção do sistema. Estas manifestações se estendem, segundo Costa Lima, de Anchieta até o padre Vieira e Gregório de Matos. Sobre o último Antonio Candido dirá que “(...) Embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo (...). Antes disso, não influenciou, não contribuiu para formar o nosso sistema literário, (...)”¹⁰. Fica claro, portanto, que A. Candido quer construir um sistema literário coerente, com base em uma produção literária orgânica e, para isto, desconsidera qualquer manifestação isolada, como é o caso de Gregório de Matos.

Assim, o barroco é “seqüestrado” da *Formação* e, para recuperá-lo, Haroldo de Campos considera que a formação não está concluída no passado e propõe que o vejamos como construção e a história literária como “um constante e renovado

⁹ LIMA, Luiz Costa. *Concepção da história literária na Formação*. In _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.156.

¹⁰ Idem. p.162

questionar da diacronia pela sincronia”.¹¹ O romance *Boca do Inferno* é também uma tentativa de recuperar Gregório de Matos, apresentando-o como protagonista de seu tempo, mas não de um grupo ou movimento literário. O descentramento do romance mostra que não é possível falar da história do Brasil no século XVII sem citar Gregório de Matos e que, ao falar de Gregório, abre-se um caminho para narrar a história política e literária do país. A brasilidade do poeta e seu ativismo político e literário o constituem como figura representativa de seu tempo, mas seu posicionamento artístico é anacrônico.

No romance, o desejo do poeta em permanecer no Brasil para continuar a escrever seus poemas prevalece em relação ao desejo de ter o requinte e as oportunidades intelectuais da Europa. De modo que a questão não se fecha, não há respostas que orientem o leitor para um desenlace da questão.

Gregório de Matos queria, como o poeta espanhol, escrever coisas que não fossem vulgares, alcançar o culteranismo. *Saberia escrever assim? Sentia dentro de si um abismo. Se ali caísse, aonde o levaria?* Não estivera Gongora tentando unir a alma elevada do homem à terra e seus sofrimentos carnaís? Gregório de Matos estava no lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete. Sobre o que poderia falar? *Goza, goza el color, da luz, el oro*. Teria sido bom para Gregório se tivesse nascido na Espanha? Teria sido diferente?¹²

Para o Gregório de Matos do romance, o Brasil representa o “ser”, pois há a consciência do poeta sobre a ambigüidade do ser brasileiro que ele constitui, há um abismo entre o “lá” e o “cá” que não lhe permite alcançar o “culteranismo” europeu, mas que o revela como expressão de uma brasilidade que está por vir, o que não poderia aumentar seu mérito poético na época. Ser brasileiro significa, no contexto do romance, estar à margem.

A constituição do romance como “obra aberta”, que não se fecha em seus questionamentos e que termina com a proposta de uma continuidade histórica, enfatiza a idéia de Campos de que a formação não está concluída no passado, ela se renova

¹¹ CAMPOS, Haroldo. *O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Casa de Jorge Amado. 1989. Apud Gonzalo Aguilar.

¹² MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13 (Grifo meu). Os trechos referentes a esta obra, quando forem doravante citados, receberão apenas a indicação da página onde se encontram.

através da construção do passado pelo presente. Gregório de Matos, no romance, é o diacrônico questionado pelo sincrônico. Vai além dos ideais e da cultura do século XVII através destes mesmos ideais. É ambíguo, contraditório, tanto quanto sua obra e a época a que pertence; contesta e questiona estas características e, ao mesmo tempo, as apresenta como resultante da mistura de raças e da colonização. Gregório de Matos e sua poesia expressam o borbulhar da formação de uma identidade, mas uma formação como processo não linear e atemporal e não como um movimento linear e progressivo da história.

É a opção por um paradigma nacional e representativo que obriga Antonio Candido a excluir o barroco (por ser anterior ao “desejo” de nacionalidade que surgirá mais claramente no século XIX com o advento do romantismo) e a considerar como figuras menores escritores como Sousândrade, que, por sua diferença, escapam ao grupo dominante.¹³ Assim, o barroco é eliminado pelo sistema metodológico-estético adotado por Candido na *Formação da literatura Brasileira*. Sistema este que o romance questiona, pois apesar de não haver movimentos culturais que revelem um espírito de nacionalidade, há, no romance, uma identidade cultural sendo apresentada pela voz de Gregório de Matos.

O romance *Boca do Inferno* apresenta Gregório de Matos como um escritor-escrevente que surge fora de época e neste sentido ele é atualizado por Ana Miranda. Ele é tanto o sacerdote quanto o clérigo “não admite que sua mensagem se volte e se feche sobre si mesma”¹⁴ e, ao mesmo tempo, “sabe que sua palavra, intransitiva por escolha e por labor, inaugura uma ambigüidade”.¹⁵ Se cada participante da *intelligentsia* tem em si tanto o papel do escritor quanto o do escrevente, de modo que se encaixe mais ou menos bem num ou noutro, “os escritores têm bruscamente comportamentos, impaciências de escreventes; e os escreventes se alçam por vezes até o teatro da linguagem”.¹⁶ Assim, é Gregório de Matos (do romance e da história) e é também Ana Miranda. Tornam-se próximos pelo papel que assumem diante da

¹³ AGUILAR, Gonzalo. Orígenes de Haroldo de Campos. Buenos Aires. Disponível em <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Aguiar.htm>> Acesso em 10/2002

¹⁴ BARTHES, p. 36

¹⁵ Idem, p.36.

¹⁶ Idem, p.38.

sociedade. Há, por trás desta atualização do poeta, uma atualização da história que se dá através da ficção. Renova-se, através do romance, a questão da identidade nacional (cultural e política) que parece ser o principal critério para apresentar o processo de formação da literatura brasileira. Porém, não se impõe ou sequer expõe nenhuma afirmação definitiva.

Seguindo os passos de Haroldo de Campos, o romance nos quer dizer que a origem é um processo aberto e assim se configura o passado. *Boca do Inferno* responde, portanto, tanto à crise da história quanto à crise da literatura. Pois, quer mostrar que nem a história, nem a literatura se definem como elementos passivos ou ativos em relação a determinada cultura ou sociedade, mas como elementos participativos e integrantes do processo de construção de uma sociedade que está por vir. Assim sendo, os acontecimentos e as produções literárias do passado adquirem sentido diverso de acordo com o distanciamento crítico (não apenas temporal) do leitor de hoje. No romance, história e literatura fazem parte de um processo ontológico e por isso não se fecham. Abrem-se e integram-se como fragmentos de um todo, cada qual com sua particularidade e com particularidades da outra. Deste modo, a metaficção historiográfica surge como resposta a uma crise, sendo ela mesma a essência desta crise. Cabem aqui as palavras de Jacques Rigaut citadas por Barthes: “e mesmo quando afirmo, interrogo ainda”.¹⁷

¹⁷ Apud BARTHES, p. 36.

I PARTE:
UMA ENTRADA E DUAS PONTAS

1 A TRAMA DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO

UM PERCURSO APROXIMATIVO

Há uma distinção antiga entre ficção e história, na qual a ficção é representação do imaginável e a história representação do verdadeiro. Esta distinção remete a uma polêmica entre Platão e Homero, que tomaram posicionamentos diferentes em relação à narrativa. Platão defendeu uma narrativa racional e concreta, onde o historiador deveria produzir uma história livre do passado mítico e das alegorias poéticas. Já Homero unifica uma herança de lendas e mitos de um tempo anterior ao seu, nas obras *Ilíada* e *Odisséia*. Estas obras constituem para os gregos uma unidade cultural, segundo Francisco M. Paz¹⁸, da qual Ulisses é o herói fundador. Assim, “Fugindo da realidade e inventando mitologias, Homero constitui uma história que serviria de base para a ficção”.¹⁹

A variação do gênero histórico no decorrer de sua evolução é, no fundo, uma ampliação desta polêmica. Qual é a melhor forma de narrar? À moda de Platão ou à moda de Homero? No medievo, dividia-se a história em Profana e Sagrada. No século XIX, há um novo delineamento e a bifurcação da narrativa histórica passa a ser História-arte e História-ciência. A dicotomia, vê-se, continua.

A História-arte apresenta-se por uma narrativa que recria os acontecimentos como se fossem presentes. E isto, segundo Benedito Nunes, torna o historiador aquele que “fornece-nos imagens do passado recuperado, tornado visível”²⁰, sem deixar de lado o esforço da imaginação projetiva. É este historiador parente próximo de Homero e também do escritor do romance histórico. Já a História-ciência, próxima da narrativa defendida como superior por Platão, é antes de tudo uma história da história; ela é uma história que dá acesso ao passado e deste oferece apenas um conhecimento indireto e, portanto, não visível. Para isso, a História-ciência utiliza traços ou vestígios

¹⁸ PAZ, Francisco M. *Na poética da história*. Curitiba: Editora da UFPR. 1996, p. 157.

¹⁹ A citação consta na arguição do prof. Marco Chaga (UFPR) apresentada no exame de qualificação desta dissertação em 20.11.2002.

²⁰ NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Cortes. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 10.

(documentos, monumentos) visíveis e presentes. Nesta vertente histórica a imaginação projetiva se ausenta e a vivência do historiador é substituída pela ordem das razões, tentando garantir a objetividade de sua reconstrução.

Podemos notar, portanto, que há uma oposição extremada nesta discussão. Não há melhor ou pior forma de narrar, pois estas duas formas não se excluem. Segundo Hyden White, precisamos “reconhecer que só podemos conhecer o “real” comparando-o ou equiparando-o ao imaginável”²¹ e aqui acrescentaríamos que o imaginário é parasita do real. O que queremos dizer é que assim como não se faz narrativa histórica sem o “imaginável”, como nos diz H. White, também não se faz narrativa ficcional sem uma base no “real”. Como resultado, a narrativa da história não é exatamente a narrativa do “real”, mas de uma história verificável e a narrativa ficcional não é puramente imaginária, mas uma narrativa possível (o que pressupõe estar próxima do “real” e/ou da narrativa verificável, no caso do romance histórico ou da metaficção historiográfica) de se realizar. Hyden White dirá, então, que “Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginário; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma”.²² Deste modo, não há concretude e racionalidade suficiente na narrativa da história que permita caracterizá-la como ciência, assim como não há alegoria suficiente para caracterizá-la como arte. Pensando, aqui, no romance histórico contemporâneo, principalmente aqueles produzidos durante e após a década de 80, perguntamos se estes romances, como o *Boca do Inferno*, são romances históricos ou romances-história? ²³. Uma resposta possível será apresentada mais adiante e aqui voltamos às questões da narrativa da história.

A aproximação da narrativa da história da narrativa ficcional nos traz a questão sobre os conceitos de documento, quanto a sua autenticidade em relação à verdade histórica e quanto a sua inserção num texto em que se pretende re-construir a história, através de uma narrativa de acontecimentos que se traça “sobre o modelo de documentos mutilados”, como dirá P. Veyne. Ainda o mesmo autor dirá:

²¹ WHITE, H. O texto histórico como artefato literário. In _____. *Trópicos do discurso*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 115.

²² WHITE, p. 115.

²³ Este é uma expressão não usual que será melhor apresentada na terceira parte desta dissertação, por considerar o momento mais oportuno.

A história não comporta o limite de conhecimento nem o mínimo de inteligibilidade e nada do que foi, desde que o foi, é inadmissível. A história não é, portanto, uma ciência; ela não tem por isso menos rigor, mas esse rigor coloca-se ao nível da crítica.²⁴

Não há como negar que as palavras de P. Veyne se aproximam, neste ponto, das de White quando este afirma que a história não é a disciplina mediadora entre a arte e a ciência e não pode ser caracterizada nem como arte nem como ciência. Nas palavras de H. White:

À medida que se tornam mais plenamente reconhecidas as implicações dessa realização (de que o artista expressa sua visão de mundo e o cientista exprime as suas hipóteses sobre ele), desaparece a necessidade de um agente mediador entre arte e ciência; pelo menos, já não é evidente que o historiador está especialmente qualificado para desempenhar a função de mediador.²⁵

Sendo subjetiva, já que não é científica, a história tende a ser também verossímil, ainda que num grau superior em relação à verossimilhança ficcional. Segundo H. White²⁶ a narrativa tem sido vista nos estudos históricos como uma forma de discurso que pode ou não ser utilizada para a representação de acontecimentos históricos, dependendo de o objetivo principal ser *descrever* uma situação, *analisar* um processo histórico, ou *contar* uma história. O mesmo autor dirá ainda que quando o objetivo é relatar uma história, será preciso saber se as estruturas e processos dos acontecimentos históricos permitem uma representação com grau de verossimilhança maior do que o apresentado “por certos tipos de discurso “imaginativos”, isto é, ficções, como o épico, o conto folclórico, o mito, o romance, a tragédia, a comédia, a farsa e outros do gênero”.²⁷ Não ampliaremos aqui a questão da ficcionalidade ou veracidade do mito, por considerarmos este um tema polêmico e que não contribui para a discussão que ora

²⁴ VEYNE, Paul. Nada mais do que uma narrativa verídica. In: _____. *Como se escreve a história*. 4 ed. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 24.

²⁵ WHITE, Hayden. O farde da história. In: _____. *Trópicos do discurso*. Op. cit. p.41.

²⁶ Refiro-me aqui ao artigo publicado na originalmente em 1984 em *History end Theory* e traduzido na REVISTA DE HISTÓRIA. N. 2/3. Campinas, S. P. 1991. p.47 – 89 sob o título “A questão da narrativa na teoria contemporânea da história”.

²⁷ REVISTA DE HISTÓRIA 2/3, Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991. O texto “A questão da narrativa na teoria contemporânea da história” foi originalmente publicado em fev. de 1980, em *Past and Present*, n 86 e traduzido por Denise Bottmann para a Revista de História.

desenvolvemos. Por outro lado, é preciso dizer que no romance *Boca do Inferno*, por exemplo, a imaginação se projeta tanto sobre o texto ficcional de Gregório de Matos quanto sobre os textos históricos que tratam da vida do poeta e dos costumes e acontecimentos do século XVII. É um discurso do “imaginável”, portanto. Porém não é ficcional apenas porque é imaginável. Há recursos estéticos, estilísticos e lingüísticos que o caracterizam também como discurso ficcional. Antes de contestar a terminologia usada por White, precisamos observar que o historiador não faz distinção entre literatura e ficção e não considera em suas aproximações entre literatura e história o romance histórico. No entanto, o que poderia ser visto como falha argumentativa, preferimos ver como generalização perigosa.

A subjetivação da narrativa histórica, bem como a aproximação do romance (sobretudo do romance histórico) ao compromisso da historiografia (verificação) denuncia o caráter híbrido destes discursos. É do espírito da escrita romanesca o desejo de aproximar-se do real concreto, ainda que para isto utilize-se de símbolos e metáforas. Pode-se ainda complementar que, ao ser subjetiva, a história dialoga com os caracteres da literatura e mantém como diferença a forma e não o conteúdo: o plano discursivo, o qual é construído com base na intenção do autor no ato de produção. A indicação “romance” na capa do livro *Boca do Inferno* é o que, primeiramente, o distingue da obra *A vida espantosa de Gregório de Matos* ou de *A sátira e o engenho*. A obra de P. Calmon traz também o seu cunho histórico marcado pelo fato de pertencer a uma “Coleção Documentos Brasileiros”. Esta obra mesmo tendo por “escopo e razão a verdade”, não deixa de usar uma linguagem romanceada, sem perder de vista a investigação documental que determina qual é a história mais verdadeira ou plausível. Deste modo, “o historiador escolhe, livremente, o itinerário para descrever o campo factual, e todos os escolhidos são válidos, (mesmo que não sejam interessantes)”.²⁸

Pedro Calmon, em seu relato sobre a vida do poeta, não descarta nem mesmo a posição do narrador que dialoga com o leitor, deixando escapar sua própria impressão sobre os atos do biografado, numa intenção clara de exaltar o poeta: “Falemos dos

²⁸ VEYNE, p. 45.

irmãos do cantor, antes de esmiuçar-lhe a existência, em que a comédia e o drama se abraçam na mais curiosa aventura do gênio poeta, pela boca do inferno, nas orelhas do mundo”.²⁹ Mais adiante o historiador, diante da acusação de que Gregório de Matos seria um imitador de Quevedo, é categórico em sua defesa: “Gregório não o copia, revive-o. (...) Ajusta à face jovial a máscara travessa; promove com suas ousadias a aventura jogralesca; lembra-o na troça; naturaliza-o; e lhe propala, em Coimbra, o ritmo, a rima, o humor corajoso.”³⁰

Tanto na obra do historiador quanto no romance de Ana Miranda, há uma utilização da poesia de Gregório de Matos para construir ou reconstruir os episódios de sua vida e sua personalidade. Há muita coerência entre o que se diz que o poeta viveu e foi e o que ele diz nos poemas. Há uma igualdade entre eu-lírico e autor e um jogo claro de ação e reação nas justificativas dos poemas. Esta igualdade e este jogo seriam compreensíveis no mundo ficcional, mas no relato da história eles parecem arranhar o caráter verídico que a história propõe, pois há que se considerar a convenção poética.

O romance *Boca do Inferno* quer subverter o fechamento, a totalização, a circularidade proposta pelo discurso da história e narra um contexto de época e não um acontecimento ou a biografia de um poeta apenas. Não há centro ou hierarquia, há uma inter-relação entre cultura, sociedade colonial, personagens históricos e fictícios e acontecimentos, com o objetivo de representar um momento do processo de formação da identidade brasileira. A importância do poeta no romance, portanto, se dá pela sua representatividade histórica e literária (polêmica, diríamos) neste processo. Se há brasilidade na poesia de Gregório de Matos, é uma brasilidade extemporânea, anacrônica, pois é bastante claro, no romance, o misto cultural em que se destaca o poeta. Não há, ainda, a consciência ou indícios de que este misto possa vir a constituir ou formar um sentimento de nacionalidade. Por outro lado, talvez seja a própria expressão desta ambigüidade na poesia de Gregório o que o torne um artista verdadeiramente brasileiro. Ana Miranda propõe estas hipóteses sem obrigar o leitor a

²⁹ CALMON, P. *A vida Espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1983. p. 7.

³⁰ CALMON, p. 23.

optar por uma ou outra, apenas mostra como ambas são possíveis num mundo complexo e cheio de ambigüidades.

VEROSSIMILHANÇA E VERDADE: NOVOS CONCEITOS

Como pudemos ver no início desta dissertação, grande parte dos títulos de Ana Miranda se refere ao tema histórico e biográfico. A pesquisa histórica faz parte do seu trabalho literário e acaba por criar no leitor, ainda que experiente, certa confiabilidade em relação aos fatos narrados, apesar da indicação de que se trata de obra ficcional e não histórica. Com certeza se aprende muito sobre Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Clarice Lispector, sobre o Brasil do século XVI e XVII ou sobre a cultura libanesa no processo de migração para a América em suas obras, porém é sempre bom lembrar que ficção é lugar de liberdade, inclusive para mostrar que a verdade da história poderia ser outra. Ficção é a história como ela poderia ser e não como ela pode ter sido. Mas apenas esta definição aristotélica seria suficiente para descartar, para o leitor, a possibilidade de ver a ficção como a história que deveria ter sido narrada pela história e não o foi?

A ficção historiográfica contemporânea está voltada para um leitor, ainda que não exclusivamente, experiente e questionador. Este leitor busca o ficcional tanto quanto o historiográfico no romance. “Gregório de Matos caminhava pensando em Maria Berco. O desejo por ela o incitava e o movia.” (p.213). Como poderia Gregório de Matos pensar em Maria Berco, sendo ela uma personagem inventada? Apenas o discurso romanesco abre esta possibilidade. Para o leitor é instigante saber que Gregório de Matos é uma “entidade imigrante”,³¹ pois muda de um mundo onde o reconhecemos como existente para um mundo ficcional, e vê-lo se relacionar com “entidades nativas”³² como Maria Berco, a qual não conhecemos antes do romance. É como se o estatuto histórico das “entidades imigrantes” dessem às “entidades nativas” a possibilidade de verificação que elas não têm e também as “entidades nativas”

³¹ PARSON. Apud MIGNOLO, W. Lógica das diferenças, política das semelhanças. In: AGUIAR, F. e CHIAPPINI, L. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 125.

³² MIGNOLO, p.125.

dessem às “entidades imigrantes” a possibilidade de serem nativas. Ou seja, Gregório de Matos, assim como Vieira e outras “entidades imigrantes”, passam a ser aceitos no romance como personagens de ficção e como pessoas históricas, ao mesmo tempo; do mesmo modo, Maria Berco deixa de ser apenas ficcional e adquire característica de pessoa histórica. É por este motivo que acreditamos que o romance histórico contemporâneo cria no leitor a ilusão de penetrar na intimidade da pessoa histórica, aproximando-se da história como ela pode ter sido, mas sem abandonar a imaginação projetiva de que nos fala Benedito Nunes. Talvez, para que se possa compreender melhor a definição apresentada, seja preciso adentrar mais profundamente na questão da construção do mundo ficcional sob uma perspectiva atual do conceito de verossimilhança e de verdade.

A caracterização das narrativas histórica e ficcional como pertencentes a campos diferentes é questionável, quando se discutem conceitos como os de tempo histórico e de tempo da narrativa; personagem “real” e ficcional; etc... No entanto, quando o assunto é a verdade, deve-se considerar que no romance a verdade existe de duas maneiras: uma que surge da relação entre os enunciados e a obra e outra que surge das relações entre os enunciados desta obra e outros conjuntos de enunciados. Ora, se consideramos a obra em si mesma, como um ser enunciativo, a verdade que ela enuncia é uma verdade própria e se a vemos como objeto representativo de uma outra verdade, que se confirma por elementos externos à obra, temos, através dela, a verdade do outro. Podemos verificar este jogo entre verdades no romance, vejamos:

Vieira passou a mão no queixo, com ar preocupado. Tinha apenas dois sobrinhos homens, que prezava muito. Ao voltar da Europa, na frota de 1681, Vieira encontrara muitos parentes e amigos mortos. A mais sentida de todas as perdas fora a de seu sobrinho predileto, o capitão Cristóvão Ravasco, morto muito jovem a serviço de el rei, mais um tributo que os Ravascos haviam pago sem nada receber em troca. (p.213).

A descrição de Vieira no momento que antecede a despedida de Gonçalo Ravasco é ficcional, pois jamais saberemos se suas atitudes foram realmente estas. A preocupação e o passar a mão no queixo são reações possíveis, mas não verificáveis.

No entanto, a justificativa para esta preocupação é uma verdade verificável em documentos históricos. o retorno do padre Vieira da Europa em 1681 se dá, segundo o historiador Pedro Calmon um ano antes da chegada de Gregório de Matos que trazia consigo Tomaz Pinto Brandão, seu discípulo, “na frota que saíra de Lisboa em março e chegou a Bahia em maio de 1682”³³. Vemos, assim, que as duas verdades presentes na trama do romance tornam-se coerentes de tal forma que não há como negar a possibilidade de se constituir uma verdade que queira se sobrepor, no sentido de um reajuste com a história, ou questionar, em alguns sentidos, a verdade histórica. Porém, a verdade do romance se origina no contexto da narrativa histórica, em suas brechas, em suas falhas, em seu conteúdo incompleto, em sua parcialidade ideológica, enfim em seu caráter de relato sobre uma determinada realidade.

Por outro lado, no discurso historiográfico, a verdade se dá pelo comprometimento das relações enunciativas internas com enunciados externos de proposição, com referente externo (documentos, depoimentos) e que na maioria das vezes se prende às garras do poder. Ora, se assim o é, então a história é o relato de uma verdade discutível, ainda que sujeita ao “protocolo de verdade”³⁴, como diria Luís Costa Lima. Ela não é melhor e nem mais válida do que a verdade proposta pelo romance, porque sendo a história o relato de um passado que chega até nós sob a forma de textos e que há uma interação complexa entre estes textos, não seria também ela uma narrativa ficcional? Há que se considerar aqui que um fato só existe, para nós, se for contado. Neste sentido, podemos dizer, enfim, que se a história pertence ao campo ficcional o romance histórico é “metaficção” da história.

Apesar, portanto, de as narrativas histórica e ficcional se construírem no tempo, no sentido, nos fatos, com os conceitos ideológicos e filosóficos que discutem, elas se separam pelo mesmo ponto que as unia no passado e que continua garantindo uma aproximação: o grau de subjetividade na ordenação dos fatos, pois no discurso histórico, geralmente, não é permitida a arbitrariedade quanto à verdade a ser apresentada, enquanto que a subjetividade literária é a expressão de um ponto de vista

³³ CALMON, p. 55.

³⁴ LIMA, Luis Costa. *A Aguarrás do Tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. p. 104.

eleito pelo escritor “como se fosse” um ponto de vista histórico. Sem, portanto, se preocupar com a expressão da verdade histórica, mas com a de uma outra verdade histórica possível, no discurso ficcional, não há limites para o uso de figuras de linguagem. H. White define isto muito bem quando, após apresentação da idéia de Lévi-Strauss de que a narrativa histórica consiste num “esquema fraudulento” imposto pelo historiador a um corpo material (fatos), os quais não são “dados” mas “constituídos” pelo historiador, conclui que “defrontado com um caos de fatos, o historiador deve escolhê-los, destacá-los e recortá-los para fins narrativos”³⁵.

O discurso do romance histórico, portanto, através de um diálogo entre “verdades” (já que “a verdade”, em sentido absoluto, não existe) constrói um universo do possível, no qual se descortinam novas possibilidades. Este espaço aberto que é o romance para contar histórias e histórias com a memória da história, é o espaço para o escritor tornar ficcional o que pode ser matéria de ficção e relatar com fidelidade os fatos conhecidos ou já canonizados pelo discurso da história.

Nestes termos, que critérios poderiam ser estabelecidos para dizer que o fato narrado possui caráter histórico ou ficcional? Por enquanto, vejo como saída apenas a verificação de notas na própria obra que a classifique como romance (ficção), como não-ficção ou ainda como história. Estas indicações apontariam para o como deve o leitor se comportar diante da obra, com que tipo de “verdade” ele se depara.

³⁵ WHITE, Hayden. A interpretação na história. In: _____. *Trópicos do discurso*. 2 ed. São Paulo : EDUSP. 2001. p.71. O autor refere-se no trecho citado á obra “*O pensamento selvagem*” de Claude Lévi-Strauss (1966).

2 POR UM NOVO ROMANCE HISTÓRICO

PROPOSTAS TEÓRICAS

Para o teórico marxista Georg Lukács³⁶, a especificidade do romance histórico é figurar a grandeza humana na história passada e isto inclui apresentar as figuras históricas em momentos decisivos. No entanto, o romancista deve colocá-los na intriga mantendo a lógica interna das ações³⁷. Talvez esta especificidade dos romances que tematizam a história hoje se dê de modo diverso, pois ela, de acordo com a definição de Lukács, implicava em uma apresentação do processo histórico de forma generalizada e concentrada. Assim, o protagonista do romance deveria ser uma figura que sintetizasse a essência do ser como representante de uma época, inserido tanto em sua cotidianidade como em sua participação em um movimento histórico. Esta última representação, porém, se dava com um nível de abstração maior do que o da primeira. Assim, analisando a construção das personagens históricas em W. Scott, Lukács dirá que ele “inicialmente apresenta o caráter complexo e envolvente da vida popular, cria este ser como figura principal e então generaliza e concentra em um fato histórico.”³⁸

Deste modo, a produção de romances com temas históricos continua apresentando figuras históricas em momentos históricos decisivos, porém com uma especificidade histórica muito mais abrangente, que surge mais pelos questionamentos e reajustamentos conceituais (verdade, originalidade, centralização, por exemplo) do que pela recuperação de um momento histórico.

A personagem Gregório de Matos é importante no romance *Boca do Inferno* enquanto participante de um momento histórico e enquanto figura literária. O poeta não é causa nem consequência do momento histórico e literário no Brasil, mas é parte

³⁶ A utilização da obra de Lukács nos serve aqui apenas para mostrar que há um distanciamento crítico e ideológico entre a produção romanesca do século XVIII, analisada pelo teórico marxista, e a produção contemporânea, na qual está inserido o romance *Boca do Inferno*. Não nos amparamos em Lukács, senão para marcar diferenças.

³⁷ WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, n 43, 1994. Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná. p. 51.

³⁸ LUKÁCS, *The historical novel*. “by first showing the complex and involved character of popular life, creates this being which the leading figure then has to generalise and concentrate in a historical deed.” p. 40. (Tradução Minha)

dele, age e reage de acordo com crenças e costumes da época e de sua classe social, porém com ideais que o diferenciam entre muitos artistas do final do século XVII. Isto fica claro quando o narrador o descreve:

O mundo sempre estivera cheio de poetas como ele: Afonso Eanes de Coton (...); O galego Pero da Ponte (...); o clérigo Martim Moxa (...); o fidalgo Tomás de Noronha (...); Francisco Manuel de Melo (...). Gregório de Matos não estava entre os piores. Era até compreensível que ele fosse assim. Os poeta como ele tinham sido amados pelo povo, não apenas pelo que escreviam, mas pelos pecados que cometiam. Com a aura divina da poesia, não haviam deixado de ser homens comuns. (p. 205).

Narrar a vida de Gregório de Matos a partir do crime do alcaide Francisco Teles traz ao romance duas portas de entrada: a maturidade do poeta tanto como indivíduo social quanto como artista e as transformações e perseguições políticas em decorrência do crime. Assim, o crime é um momento decisivo historicamente para a vida do poeta ficcionalizado e para as mudanças políticas no país. A importância do romance, no entanto está nos questionamentos sociais e políticos que, apesar de antigos, não envelhecem neste país: os cânones literários e históricos continuam sendo escolhidos pelos críticos da literatura e pelos escritores da história, a política continua corrupta, os brasileiros dominados por elementos culturais externos; por outro lado há a derrocada da idéia de sermos um povo pacífico desde a origem. E é exatamente por estes questionamentos e reajustamentos históricos propostos pelo romance *Boca do Inferno*, que esta definição lukácsiana sobre o romance histórico não sustenta sua análise. O romance não é apenas a revivificação do passado como algo imobilizado pela história, mas a revisitação, usando os trajes e as idéias do presente. Há um trânsito entre os questionamentos e imagens do final século XVII e os questionamentos e imagens do final século XX.

A definição de romance histórico como aquele que apresenta figuras históricas em momentos históricos decisivos, aponta apenas para o romance histórico tradicional. Vemos hoje que esta narrativa e seus propósitos se modificaram, originando um novo fenômeno para o qual buscamos uma nova denominação. Os trabalhos de Seymour

Menton³⁹ e de Linda Hutcheon⁴⁰ abordam esta questão da redefinição de critérios para uma definição e uma classificação do campo do romance histórico contemporâneo, haja vista a sua difusão quantitativa, qualitativa e tipológica nas últimas décadas. E é delas que, a partir de agora nos ocuparemos.

As definições de Menton partem da idéia de que se deve distinguir entre o romance histórico e as produções romanescas que se aproximam do que ele denomina como “novo romance histórico”. Aceitar as definições de Menton (ou as de Hutcheon) não significa de modo algum rejeitar ou desconsiderar as idéias de Lukács, mas assumir que, diante da atual proliferação do romance histórico, principalmente na América Latina, é preciso delimitar melhor o que se inclui na categoria deste “novo romance histórico”.

Nesta limitação criteriosa, Menton excluirá alguns romances. Primeiramente aqueles que se referem pelo menos parcialmente a um período histórico vivido pelo autor; e depois aqueles romances em que o narrador ou as personagens estão postos no presente ou num passado próximo, porém o tema principal é a recriação da vida e dos tempos de um personagem histórico. Com estes critérios, Menton parece tentar (insatisfatoriamente, digamos já) distinguir o que ele chama de novo romance histórico dos romances de não-ficção. O primeiro critério eliminaria da classe do novo romance histórico, por exemplo, o romance *Agosto* de Rubem Fonseca (1989) que trabalha sobre o tema histórico de forma questionadora e que poderia ser analisado segundo as características do novo romance histórico apresentado por Menton. O critério, portanto, exigido pelo autor parece ser, no mínimo, questionável.

Menton apresentará seis características que podem ser observadas no romance histórico contemporâneo. É mister esclarecer, porém, que não é necessário que o romance apresente todas as seis características para que se enquadre na categoria. O que se mostra a seguir são estas características relacionadas ao romance *Boca do Inferno* que é uma das obras citadas pelo autor numa relação de 367 romances publicados entre 1949 e 1992, demonstrando o crescente interesse pelo gênero entre os

³⁹ MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina (1979 – 1992)*. México : Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁴⁰ HUTCHEON, L. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

escritores desta fase. Porém, por motivo não revelado, já que não analisa o romance, Menton o inclui na relação de romances históricos considerados por ele como tradicionais. A análise que fazemos, no entanto, retira o romance *Boca do Inferno* desta classificação e o propõe como uma realização que não se confina a uma caracterização limitadora.

A primeira característica apresentada por Menton se refere à subordinação (em graus distintos para cada romance) da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de algumas idéias filosóficas. Entre estas idéias Menton destaca: a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade; o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, a sua imprevisibilidade.⁴¹ Todas estas idéias estão presentes no romance sob a forma de questionamentos e alguns, como o caráter cíclico e centralizador da história, são destituídos. A cidade, por exemplo, é um elemento de continuidade no romance *Boca do Inferno*. É a história que passa por ela e não o contrário e, portanto, não há um novo início, quando os personagens históricos morrem, mas uma continuidade, pois o espaço e o tempo histórico continuam. Quem dá à história o caráter cíclico e quem escolhe o centro desta história é o narrador (da história ou do romance).

A idéia de que é impossível perceber a história de modo total e absoluto é transparente no romance *Boca do Inferno*. A representação do período histórico narrado (04 de junho de 1683 até, presumivelmente, junho de 1684) se dá muito mais pelo espírito moralizador imposto pelos colonizadores europeus do que pelas descrições figurativas da geografia ou dos fatos históricos paralelos ao fato narrado. A descrição da cidade da Bahia e dos personagens se dá mais fortemente pelo caráter moral (disputa entre o bem e o mal) do que por descrições cenográficas, ou seja, a reprodução mimética serve como apoio para a apresentação dos ideais políticos, sociais, religiosos e literários que se concentram na figura de Gregório de Matos, “*Boca do Inferno* não era ele, era a cidade. Era a colônia”. (p.232)

(...) Mas a colônia andava atrelada a Portugal. As moedas e as riquezas não ficavam no Brasil. A economia marchava conforme as circunstâncias que viessem a atender às necessidades do

⁴¹ MENTON, p. 42.

regime fazendário da metrópole (...) Os valores das mercadorias na colônia eram miseráveis. Em Portugal altíssimos. (...).
Os brasileiros são bestas e estarão a trabalhar toda a vida por manter maganos de Portugal. (p. 293).

Assim, o que paira sobre a obra é exatamente a disputa entre o ser e o dever ser dos indivíduos que viveram ao lado do poeta. O ser, em *Boca do Inferno*, é o ser barroco por excelência.

De noite, aqueles mesmos freqüentadores de missas andavam em direção aos calundus e feitiços. (...). Quando se confessavam na igreja, escondiam isso dos padres apesar de não ser raro ver-se um sacerdote em tais cerimônias. (p.14).

Este parece ser o grande mérito da obra: fazer a história de Gregório de Matos ao estilo de sua época e de sua obra poética sem se opor às tendências romanescas do presente. O mesmo poeta que critica a submissão dos brasileiros em relação a Portugal, não quer abandonar a Bahia “se eu tiver de morrer, que seja aqui mesmo.” (p.232).

O romance poderá apresentar, segundo Menton, uma distorção consciente da história através de omissões, exageros e anacronismos. Localizar esta característica no romance *Boca do Inferno* parece ser uma tarefa fácil, porém é preciso observá-lo mais de perto. O recorte feito para a abordagem da vida do poeta é já um sinal de omissões. A vida de Gregório de Matos, no romance, tem como centro a cidade da Bahia, que é uma espécie de entidade moral que surge como espaço histórico e ganha personalidade pelas descrições satíricas do poeta. A cidade é incorporadora das decepções e protestos de Gregório de Matos em relação ao contexto político e social da época. O fato principal é o crime do Alcaide Francisco Teles, de modo que o protagonista, centro das narrativas biográficas históricas, é no romance um dos centros da narrativa, o que revela talvez o que Menton chama de distorção consciente da história. Omitir, exagerar e tornar anacrônico na narrativa romanesca se dá em relação ao discurso da história e esta é a idéia do “novo romance histórico” que não dissolve a história em seu texto, mas a revisa, reajusta e questiona sob uma perspectiva da década de 80.

Há discrepância entre a narrativa histórica de Pedro Calmon e a narrativa romanesca de Ana Miranda. A omissão é dada pelo recorte seletivo sobre os fatos em

relação ao personagem Gregório de Matos, os exageros pela ficcionalização dos fatos e dos personagens e o anacronismo pela construção de uma temporalidade que não se prende ao relato cronológico da história tradicional.

A escolha de Gregório de Matos como protagonista e a ficcionalização de outros personagens históricos no romance realiza a terceira característica apresentada por Menton. *Boca do Inferno* não se aproxima do tipo de romance escrito por Walter Scott (citado como modelo do romance histórico definido por Lukács). No romance de Ana Miranda o protagonista é ficcional e não fictício como ocorria nos romances do início do século XIX, ao qual faltava a especificidade histórica, como já foi dito anteriormente.

Ao tratar da metaficção (quarta característica do “novo romance histórico”) o autor remete à influência de Borges e suas frases entre parênteses, ao uso da palavra “talvez” e seus sinônimos e às notas, muitas apócrifas, ao pé da página. Neste sentido, há no final do romance de Ana Miranda uma relação de obras utilizadas como objeto de pesquisa histórica que contribui efetivamente para o processo de criação do romance, confirmando, assim, seu caráter metaficcional. A autora utiliza, no lugar das notas de Borges, outro recurso que é o de transferir as reflexões sobre o passado da narrativa ao pensamento ou à recordação de algum personagem. A apropriação de enunciados pré-elaborados pelas narrativas histórica e ficcional (renovando-lhes o sentido) é outro recurso que além de confirmar seu caráter metaficcional, demonstra a intertextualidade (quinta característica) no romance.

A última característica diz respeito aos conceitos bakhtinianos de dialógico (interpretações sobre os acontecimentos, as personagens e a visão de mundo, vindas de produções históricas, literárias e da obra do poeta), carnavalesco (humor satírico e a ênfase às funções do corpo, principalmente relativas ao sexo), paródia (como imitação irônica de outros discursos, principalmente o da história) e heteroglossia, que são latentes na narrativa do romance *Boca do Inferno*.

Ana Miranda, ao apresentar um texto que discute aspectos biográficos de Gregório de Matos, abre espaço para um diálogo tanto com aspectos da literatura quanto com aspectos da história, questionando o modo como se instituem seus

representantes máximos: o caráter canonizador da história. Este questionamento aparece através de um narrador onisciente que beira à própria consciência do poeta.

Gregório de Matos estava repleto de dúvidas. Ser formado em cânones e habilitado *de genere* para a leitura de bacharel não o satisfazia. Jovem, entregara-se à poesia, cheio de sonhos clássicos; porém, com o tempo, passara a escrever apenas por um sentimento compulsivo. (...) As poesias líricas que escrevia lhe pareciam muito abaixo das de Gongora y Argote. E inúteis. (p. 204).

É um observador que constrói suposições ferinas. Gregório de Matos aparece na obra como escritor e advogado rebelde e seus pensamentos servem, muitas vezes, de assunto para o narrador que quase sempre adota o estilo cruel do poeta em ironias contra a cidade, as pessoas influentes, as mulheres, os escravos, etc. Esta apropriação do discurso da história e do próprio Gregório de Matos vem aumentar o grau de verossimilhança dos fatos narrados através de um discurso indireto.

É interessante notar que principalmente as obras de Ana Miranda que trabalham sobre o passado, como *Boca do Inferno*, *O retrato do rei* e *Desmundo*, têm um certo cuidado em desmontar a fantasia criada pela narrativa histórica tradicional de que tudo era belo. Ao colocar-se o foco sobre a figura feminina, é possível ver que, ao contrário do que divulgaram os relatos históricos que circulavam pelas escolas há bem pouco tempo, a mulher era quem mais sofria com as imposições sociais e principalmente com os costumes e crenças existentes no período colonial. Ao lado delas estariam os homens da terra que eram obrigados a abandonar sua cultura para servir e servir-se de outra.

A história e também o romance mostram, hoje, transformações neste sentido da informação, há uma vertente ideológica questionadora que desmistifica a história como a dona da verdade. E é esta “verdade” desnuda e ao mesmo tempo polêmica e questionável que atrai a curiosidade do leitor. O ser do passado torna-se, assim, objeto de estudo para o ser do presente que busca, através da história presente no romance, a identidade do “ser no mundo”. Talvez este seja um dos motivos da proliferação do romance histórico na contemporaneidade. O romance é o caos que se organiza e não se fecha como verdade duradoura como a história o faz (ou fazia). No romance, o verossímil ganha proporções de uma verdade que se encerra no próprio romance e que

pode se multiplicar no mundo romanesco. É esta a característica maior, acredito, do romance histórico contemporâneo, o qual se adapta ao caos, à fragmentação, à inflação informativa da sociedade pós-industrial.

A proposta de uma poética do pós-modernismo de Linda Hutcheon coincide com a de Seymour Menton no sentido de definir o romance histórico contemporâneo como o resgate do passado que não se confunde com a ficção do século XIX. Porém, numa abordagem mais detalhada, a autora denomina metaficção historiográfica os romances que ao mesmo tempo são intensamente auto-reflexivos e paradoxalmente se apossam de acontecimentos e personagens históricos. O que é convencional é utilizado na metaficção historiográfica com intenção subversiva.

A própria Linda Hutcheon destaca a importância da teoria lukácsiana e a recomenda, mas aponta também para o fato de que os critérios de Lukács já não dão conta de boa parte da produção contemporânea. Citando Umberto Eco que no pós-escrito a *O nome da rosa* indica três modos de narrar o passado – a fábula, a estória heróica e o romance histórico e inclui *o nome da rosa* no terceiro modo – Hutcheon propõe que o romance de Eco seja visto como metaficção historiográfica: um quarto modo de narrar o passado. Segundo a autora, os romances como este de Umberto Eco “não se confundem com a ficção histórica por comportarem uma aguda autoconsciência de seu processo de construção”.⁴² Estas obras “não só identificam, no passado, causas para o que veio depois, mas também investigam o processo pelo qual, lentamente, essas causas começam a produzir os seus efeitos”.⁴³ Creio que seria justo aqui incluir, além do romance *Boca do Inferno*, os romances *Desmundo*, *A última quimera* e *Dias e Dias* de Ana Miranda neste quarto modo de narrar o passado.

Independente da classificação deste tipo de romance, é mister assinalar seu caráter irônico ao revisitar o passado. No romance *Boca do inferno*, a displicência e a imoralidade de Gregório de Matos são sempre justificadas pelo ambiente social e histórico em que vive, aliado ao seu caráter e formação como indivíduo. Seu caráter satírico ou lírico não é algo apenas de sua natureza, mas também provocado pelo meio.

⁴² WEINHARDT, 1994. p. 58.

⁴³ ECO, Umberto. *Apud* HUTCHEON, 1991, p. 150.

Apesar disso, o romance não se fecha como definição sociológica do século XVII, ele vai além destas definições, quando abre questionamentos atualizados sobre as imagens do passado. Por esta característica, o leitor a quem se dirige os romances como o *Boca do Inferno* é um leitor experiente, que não busca apenas um mergulho no mundo ficcional, mas também no mundo da informação. Ele quer questionar o romance tanto quanto é questionado por ele, quer reescrever o já dito no romance. Usando a definição de Roland Barthes, diríamos que estes romances históricos produzidos a partir de 1980 são “textos escrevíveis”, pois apresentam “um modelo produtor (e não representacional) que excita o leitor a abandonar sua posição tranqüila de consumidor e se aventurar como produtor de textos”⁴⁴.

Devemos ressaltar ainda que utilizar a proposta de Linda Hutcheon para apresentar uma nova abordagem de determinados romances contemporâneos é antes um modo de reconhecê-la em sua diferença teórica, do que uma chave para abrir qualquer discussão sobre o mérito do pós-modernismo. O que está sendo considerado, portanto, é o fato de que diante de um fenômeno novo, como este do romance histórico, a autora é quem melhor o define.

⁴⁴ Apud SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso lo-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.21.

II PARTE:
ENTRELAÇAMENTO (UM INÍCIO)

1 BOCA DO INFERNO: FICÇÃO E HISTÓRIA

O ROMANCE

Já nos primeiros relatos históricos, como *O peregrino da América* de Nunes Marques Pereira (séc. XVIII) e *Vida do Excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos* do licenciado Manoel Pereira Rabelo (Séc. XVIII), este último analisado por J. A. Hansen, as características pessoais e artísticas de Gregório de Matos são vistas como elementos puramente naturais. Ou seja, é o poeta quem age e reage sobre a cultura e a sociedade existentes. Como que num movimento unilateral, o poeta torna-se alguém que não se adaptou ao seu mundo. Esta visão parece confirmar mais o fato de o poeta não ter sido aceito, devido ao seu caráter crítico, pelos letrados da época do que especificamente pela qualidade estética de sua obra. Assim, se Gregório de Matos estivesse fora do sistema de formação da literatura brasileira, ele não teria sido lembrado e imitado como nos lembra Pedro Calmon. Numa referência à *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido (1957), o historiador dirá que aqueles que “pensam que Gregório de Matos não existiu literariamente até o romantismo (...) estão enganados”⁴⁵, pois já em 1713 o discípulo do poeta, Tomás Pinto Brandão, lhe imitou o estilo numa ousada sátira ao governo de Portugal e, ainda no século XVIII, Gregório de Matos foi lembrado por Nuno Marques Pereira na segunda parte *d’O peregrino da América* ao lado de Euzébio de Matos, além disso, está presente também nos códices setecentistas. No entanto, ainda segundo Calmon, só com a publicação do caderno “Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditos como já impressos” no *Parnaso Brasileiro* (1831)⁴⁶ por Januário da Cunha Barbosa, com sua inclusão no *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850) por Varnhagen e, principalmente, pela publicação em 1882 da edição de Vale Cabral das *Obras Completas* de Gregório de Matos foi que se oficializou o reconhecimento da qualidade literária do poeta. Este

⁴⁵ CALMON, p. 211.

⁴⁶ O texto de Calmon não diz claramente a data de publicação do *Parnaso Brasileiro* em que constam os poemas de Gregório de Matos, mas a nota bibliográfica apresenta uma edição de 1831 e uma reedição de J. M. Pereira da Silva, em 1843, por Eduardo e Henrique Laemmert. A edição de 1829, lembrada pela Prof.^a Maria Eunice Moreira na defesa desta dissertação, não consta no texto de Calmon.

reconhecimento ocorre justamente no momento em que se reconhece em sua obra o social e o individual, o histórico e o literário. As sátiras e líricas deixam de ser vistas como imitação ou cópia pura e simples da estética e do estilo barroco produzido na Europa, para serem reinvenção do barroco no Brasil e para representarem a busca de uma identidade literária nacional, antecipando, assim, um ideal que se afirmaria no século XX.

Com o romance, Ana Miranda vem atualizar, através de uma linguagem tropologicamente irônica, pois veste a máscara da verdade, o momento histórico da vida de Gregório de Matos e, ao mesmo tempo, leva o leitor a refletir sobre o posicionamento literário do poeta. São os aspectos da ironia e da reflexividade o que diferencia o romance *Boca do Inferno* do romance histórico definido por Lukács no qual a história é “tratada como um retrato de costumes”.⁴⁷

Entendemos que a representação da vida sob o caráter da linearidade no romance, onde cada personagem tem (com raras exceções) o seu fim na morte datada e justificada, é uma construção que resulta de todo um percurso estético que tem início com a entrada do leitor na cidade, através de uma apresentação cenográfica que privilegia a descrição objetiva (histórica) e termina com uma descrição subjetiva (supostamente ficcional). Do mesmo modo, se dá a construção do romance como um todo. A quantidade de personagens históricas vai aumentando progressivamente e a cidade vai ganhando definições mais morais do que espaciais. Problematizações históricas e literárias, como a escolha do cânone e o processo de formação da identidade cultural, vão ganhando destaque e só na última parte do romance, após “a queda”, surge o “Epílogo: o destino”, como se o que fora narrado até então não tivesse se cumprido como destino. A diferença entre o que é narrado nesta parte e o que é narrado nas partes anteriores é que esta não trata mais da vida das personagens, mas da morte. E apesar de a morte ser o fim histórico de todas as personagens, a cidade permanece como um símbolo da continuidade da história. Portanto, não há fechamento

⁴⁷ LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. New York – U.S.A. : Penguin Books, 1981. “History is likewise treated as mere costumery”. (tradução minha)

circular do percurso narrativo, apesar de o romance apresentar a cidade na primeira e na última página. Os trechos abaixo dirão melhor:

A cidade fora edificada na extremidade interna meridional da península, a treze graus de latitude sul e quarenta e dois graus de longitude oeste, no litoral do Brasil. Ficava diante de uma enseada larga e limpa que lhe deu o nome: Bahia.

A CIDADE DA BAHIA cresceu, modificou-se. Mas haveria de ser sempre um cenário de prazer e pecado, que encantava a todos os que viviam ou a visitavam, fossem seres humanos, anjos ou demônios. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca do Inferno. (p. 326).

A descrição objetiva e cenográfica do início contrasta com a reflexão subjetiva, que dá aspecto quase lendário à cidade do epílogo.

Há, no romance, representações de personagens históricos como Padre Vieira e o então Governador da Bahia Antônio Souza de Menezes, além de referências a intelectuais da época como Rocha Pita, Bento Teixeira e Ambrosio F. Brandão (“entidades imigrantes”) que ajudam a compor o cenário histórico; e há também personagens que, como figurações do ser, são invenções da autora (“entidades nativas”), mas que surgem a partir de um trabalho especial de pesquisa sobre a realidade e a cultura contemporânea do tempo da narrativa.

Tanto para Ana Miranda como para João Adolfo Hansen e P. Calmon, Gregório de Matos é construção, é linguagem. Porém, a construção feita pelo historiador e pelo estudioso da literatura se dá através de um discurso muito mais voltado para os dados bibliográficos documentais, enquanto que a romancista trabalha sobre a interpretação destes dois autores e de outros tantos, dando ao poeta um modo de ser que não conhecíamos antes do romance, mas que tem relação com seu comportamento em sociedade, apresentado por documentos históricos, com o seu estilo poético e com a visão normal que temos do próximo.

Assim, através das citações diretas de outros pesquisadores e de documentos sobre a vida do poeta e sobre a Bahia do século XVII, a autora revela as variadas impressões da história que agora, por meio do romance, se apresentam renovadas. É a leitura da verdade histórica em processo de revitalização. É Gregório de Matos e a Bahia reinventada, seguindo antigos rastros históricos sob as luzes do presente.

Em *Boca do Inferno*, romance histórico que recorre ao discurso biográfico, a autora mescla fatos comprometidos com a história, numa abordagem ficcional através do detalhamento narrativo. Ou seja, fatos documentados historicamente surgem, no romance, repletos de pormenores e/ou figurações que justificariam, ou que dariam um encaminhamento possível para determinadas realizações, trazendo a verossimilhança para o texto. Por exemplo, a execução do crime, citado por biografias históricas de Gregório de Matos, é descrita em pormenores. O detalhamento descritivo e a trama ficcional fazem com que o fato se realize diante dos olhos do leitor, revelando por quem, quando, onde, porque e como foi realizado o assassinato do alcaide Teles. Vejamos alguns trechos:

A liteira do alcaide surgiu na praça. Parou diante da porta do palácio. O alcaide entrou na casa do governador.

Depois de longos minutos, Teles de Meneses surgiu novamente à entrada do paço. Espreguiçou-se estendendo os braços e entrou na liteira. Percorreu algumas quadras pela rua de Trás da Sé. (...).

(...) *Morte ao alcaide-mor Francisco de Teles de Meneses, áulico lambe-cú do Braço de Prata*, gritou um dos homens da emboscada. Os olhos do alcaide-mor cintilaram ao ver os encapuzados cercando a liteira. Fechou as cortinas nervoso. Os escravos mal tiveram tempo de se defender; atingidos por tiros de bacamarte caíram ao chão.

Sangue se espalhou pelas pedras e pelas roupas dos homens. Até ali tudo fora muito rápido. (...).

(...) Um dos homens retirou o capuz. (...) Antônio de Brito. (...) Por um momento tudo pareceu parar. Os homens ficaram estáticos como imagens de pedra. (...).

O alcaide-mor meteu a mão na cintura, tirou a garrucha e atirou em Brito, acertando-o no ombro. Um conspirador, com um golpe de alfanje, decepou a mão direita do alcaide.

Teles de Meneses gritou de dor e, desesperado, tentou atacar seu inimigo. Antonio de Brito foi mais rápido, cortando fundamentalmente a garganta de Teles de Meneses com seu gadanho. O alcaide deu um gemido e caiu da liteira ao chão. Antonio de Brito abaixou-se sobre ele, golpeando-o mais uma vez, agora no peito. Agonizante, estirado na rua, sujo de lama e sangue, teles de Meneses ainda encontrou forças para dizer. *O Braço de Prata vai me vingar*. Seu rosto tinha uma terrificante expressão de ódio e pavor. (...).

(...) O grupo afastou-se dali correndo, em direção ao colégio dos jesuítas. (p.26 e 27).

A despeito de que alguns relatos históricos apenas citem o envolvimento do poeta barroco entre outras pessoas importantes no assassinato, o relato construído na biografia de Calmon, surpreende com detalhes que provavelmente auxiliaram Ana Miranda na sua construção mimética da história. Vejamos:

Às 10 horas da manhã de 4 de junho de 1683, oito mascarados surpreenderam Francisco Teles na rua do Colégio.

Ia na serpentina, aos ombros de dois pretos. A tiro, derrubaram os condutores; impediram o alcaide de saltar da rede desembainhando a espada; e um deles, arrancando a máscara (o tenente Antônio de Brito de Castro), bradou: matá-lo-ei de frente e com meu pulso, como cavaleiro. E vibrou-lhe o golpe mortal.

Deixaram-no agonizar e fugiram para o Colégio dos padres.⁴⁸

Podemos observar que para o relato histórico o grau de verossimilhança parece ser superior em relação à apresentada pela narrativa do romance, onde o recurso à projeção imaginativa dá um colorido e um movimento especial a cada personagem da cena em questão. Aqui, é preciso dizer que a verossimilhança usada como recurso na narrativa histórica não é nem livre nem arbitrária como o é para a ficcional. Ou seja, na narrativa de P. Calmon o detalhamento dos fatos só se torna possível quando os documentos (cartas) consultados fornecem tal detalhamento, não há preenchimentos no enredo de fatos adicionais ou atitudes não documentadas. A projeção imaginativa se dá apenas pela ligação/amarração de fatos pesquisados. Neste sentido é que podemos dizer que a urdidura do romance *Boca do Inferno* é bem mais subjetiva, tropológica, que a da narrativa histórica construída por Pedro Calmon.

Assim, os historiadores e os romancistas são intérpretes e ordenadores de fatos. A leitura dos documentos feita pelos historiadores exige a criação lingüística que enredará sobre o caminho para a realização do fato principal documentado, nas palavras de H. White “os historiadores devem utilizar exatamente as mesmas estratégias tropológicas, as mesmas modalidades de representação das relações em palavras, que o poeta ou o romancista utiliza”⁴⁹. Analisar ou reescrever a história já significa recriá-la dentro de um contexto discursivo diferente e neste sentido o historiador é um artista, porque se entrega ao subjetivismo da ficção. Sustentando-se esta idéia, poderemos dizer que “a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia”⁵⁰. Na verdade, temos aí dois modos de criação narrativa, uma marcada pela liberdade e outra pelo compromisso com a verdade histórica, ainda que a verdade seja paradoxalmente única (do ponto de vista factual) e variável (do ponto de vista da

⁴⁸ CALMON, Pedro. *A vida espantosa...* p. 65

⁴⁹ WHITE, Hyden. As ficções da representação factual. In: _____. *Trópicos do Discurso*. op. cit. p. 141.

⁵⁰ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1994 – Tomo III. p. 329.

ordenação dos fatos) ou até mesmo mortal em relação ao tempo e às mudanças culturais da humanidade (no caso de mudanças éticas e/ou morais da história).

A IMANÊNCIA BIOGRÁFICA: CONSIDERAÇÕES

Parece ser evidente a existência de uma tendência em relação ao tema biográfico, talvez esta seja uma oportunidade para discutir e tentar responder à pergunta: é possível narrar a vida de um indivíduo? É o que tentaremos desenvolver a seguir, tendo como suporte e orientação as idéias de Giovanni Levi ⁵¹, de Pierre Bourdieu e de Benito Bisso Schmidt⁵² sobre as possibilidades do fazer biográfico.

É possível observar, hoje, uma vasta exploração sobre o tema biográfico, o qual é desenvolvido em níveis diferentes. Há revistas e programas de televisão que exploram o tema em fórmulas para atrair audiência, e, para isto, chegam aos termos da banalização. Mas há também produções que, mesmo tendo como objetivo o grande público, apresentam resultados positivos como, por exemplo, a série “*Desejos*” (2000), que retratou uma fase da vida de Euclides da Cunha e, apesar de não focalizar numa dimensão realista a vida do jornalista e escritor, expõe sua figura como representante de uma época, de um meio, como fragmento de um retrato social. Mesmo Ana Miranda, sob o patrocínio da Fundação Rio Arte, publicou em 1996 o romance biográfico *Clarice Lispector – o tesouro da minha cidade*, que em 1999, republicado pela Companhia das Letras, recebeu o título *Clarice*. Embora o primeiro título defina melhor o perfil comemorativo do projeto que lhe deu origem do que propriamente o romance, isto não diminui o seu valor literário. Ou seja, o fato do romance ter sido encomendado, não significa que a escritora entrega sua alma à máquina capitalista. Não há nesta produção o fazer para vender apenas, há também uma coerência produtiva. Em *Clarice*, o discurso biográfico vem mascarado pelo pastiche do estilo

⁵¹ Tanto o ensaio “usos da biografia” de Giovanni Levi, quanto o de Pierre Bourdieu “A ilusão biográfica” podem ser encontrados em: FERREIRA, Marieta de M. e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996.

⁵² SCHMIDT, Benito Bisso. Biografia: um gênero de fronteira entre a história e a literatura. In: RAGO, Margareth (org.). *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000. O texto foi apresentado na sessão de comunicação coordenada “Biografia: gênero de fronteira” no XX Simpósio Nacional de História – História: fronteiras” da ANPUH. Florianópolis: Julho de 1999.

romanesco de Clarice Lispector e, curiosamente, é nesta característica do romance que encontramos o estilo de Ana Miranda que, do mesmo modo, construiu Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias.

Do mesmo modo, no cinema, produções como *Memórias do Cárcere* (1987) e *Carlota Joaquina* (1998) merecem destaque. É possível distinguir, portanto, representantes desta tendência ao biográfico, isto é, ao histórico biográfico, principalmente na literatura, que demonstram uma séria preocupação com o ser, ou ainda, com a construção complexa do ser. Obras como *Em Liberdade* de Silviano Santiago, *A última quimera e Boca do inferno*, *Clarice e Dias e Dias* de Ana Miranda são obras que confirmam no campo literário esta tendência. Elas são, como diria P. Veyne, menos explicativas, mas muito mais ricas em informação do que muitos textos de intenção histórica. Segundo Veyne, os textos de intenção histórica são “um tecido de incoerência” no sentido de que o “historiador pode dedicar dez páginas a um só dia e comprimir dez anos em duas linhas: o leitor confiará nele, como um bom romancista e julgará que estes dez anos são vazios de eventos”⁵³.

Lembramos aqui, para melhor explicar esta relação, do conto de Machado de Assis “*O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana*”, em que a personagem, o Alferes, diante da sua imagem no espelho encontra-se com a figura desenhada, pelos outros, a sua “alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho”.⁵⁴ Assim se comportaria o leitor diante da obra biográfica, que ao mesmo tempo informa e o satisfaz em sua busca pela alteridade.

O romance histórico que recorre ao discurso biográfico traz hoje a possibilidade de rever a história sob pontos de vista diversos, se considerarmos que a variação sobre a personagem ficcionalizada, faz variar o ponto de vista sobre a história e, logo, pode-se apresentar uma outra verdade. Neste sentido, *Boca do Inferno* é um resgate histórico feito por Ana Miranda, numa releitura do passado atualizado pelo presente, confirmando a posição da autora como leitora em sua produção. Pedro Calmon, no

⁵³ VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora da UNB, 1998. p.27.

⁵⁴ ASSIS, Machado de. O espelho. In: _____. *Contos uma antologia*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998. Vol. 1, p. 410.

prefácio à biografia histórica de Gregório de Matos confirma também sua posição de leitor, pesquisador e atualizador da história quando diz:

A sua vida [a de Gregório de Matos] já não é como a descreveu, no século XVIII, o Licenciado Manuel Pereira Rabelo.

Valemo-nos dos novos dados com que a retificou Fernando da Rocha Peres, e dos que, por nosso lado, rastreamos nos arquivos.⁵⁵

Ou seja, as composições históricas e literárias nada mais são que leituras realizadas por pessoas diferentes, que possuem intenções, conhecimentos e posicionamentos diferentes sobre um tempo, uma personagem ou um episódio em comum.

Benito B. Schmidt sumariza a polêmica entre Stone e Chartier sobre o retorno da história narrativa. Enquanto o primeiro proclamava a volta da história narrativa, de modo mais descritivo que analítico, focalizando o homem e não as circunstâncias; o segundo discordava, pois considerava que a história sempre foi narrativa e que talvez fosse mais correto falar em um re-direcionamento da narrativa. Apesar disso, Chartier concorda sobre uma recente preferência por algumas formas de narrativa em detrimento de outras e cita como exemplo a preferência pelas narrativas biográficas “entrecruzadas da micro-história”.

Assim, o discurso histórico deixa de ser visto “como uma ‘forma’ aleatória ao ‘conteúdo’, mas como a própria condição de possibilidade deste conteúdo”.⁵⁶ E a historiografia passa a considerar os critérios estéticos e estilísticos que utiliza e os tempos verbais que entrecruza, construindo um texto em que há uma construção detalhada das personagens as quais são agora elementos centrais na explicação das tramas da história. Segundo Giovanni Levi, a biografia torna-se neste contexto “o canal privilegiado através do qual os questionamentos e as técnicas peculiares da literatura se transmitem à historiografia”.⁵⁷ Os relatos biográficos romanescos influenciaram os historiadores através de seus modelos e esquemas e, principalmente, por transpor os obstáculos documentais. Porém, mesmo guardando as diferenças entre

⁵⁵ CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1983. p. XIII.

⁵⁶ SCHMIDT, p. 197.

⁵⁷ LEVI, p. 168.

o romance biográfico e a biografia histórica, é possível pensar que os escritores de ficção têm muito a ensinar ao historiador quanto à elaboração de seus trabalhos biográficos, principalmente quando se considera, como Benito B. Schmidt, a noção de indivíduo. O historiador deve ter em mente que “a biografia é sempre uma construção possível, entre tantas outras, a respeito de um personagem, e nunca ‘o’ retrato definitivo”.⁵⁸

Os momentos de crise pelos quais passou a construção do biográfico ocorreram sempre devido à dúvida sobre a possibilidade de sua realização e se iniciaram já no século XVIII. O ressurgimento desta crise no século XX terá como protagonistas a complexidade da noção de identidade, sua formação progressiva e não linear aliada à suas contradições. Todos estes fatores levam à possibilidade de que a construção de uma identidade específica e coerente é ilusória.

A partir daí, em tempos mais recentes, houve uma conscientização por parte dos historiadores sobre tais problemas e sobre o fascínio pelas histórias individuais. A incapacidade de dominar a completude e a singularidade da vida de um indivíduo foi o que levou os historiadores a abordar o problema biográfico de modos diversos. Assim, surgem a prosopografia e a biografia modal, que se interessam pela biografia individual apenas quando estas ilustram comportamentos relacionados às condições sociais estatisticamente mais frequentes, ou seja, o indivíduo deve aparecer como modelo de uma coletividade social. Já o modo biográfico centrado nos casos extremos admite que as biografias podem esclarecer o contexto. Neste caso, ela apresentará a análise de um caso extremo e não um caso modal para “identificar as possibilidades latentes de algo (a cultura popular) que só conhecemos através de uma documentação fragmentária e deformada”⁵⁹. A biografia centrada no contexto adota uma abordagem em que a reconstituição do contexto histórico e social permite compreender o que, à primeira vista, parece inexplicável e desconcertante. Ou seja, trata-se, por um lado, de interpretar as diversidades biográficas através de um contexto que as torne possíveis e normais e por outro de preencher as lacunas documentais através do contexto. Por

⁵⁸ SCHMIDT, p. 201.

⁵⁹ GINZBURG, Carlo. *Apud* LEVI, G. Usos da biografia, p. 177.

último, no modo biográfico da hermenêutica em que o material biográfico torna-se discursivo, o diálogo está na base do processo cognitivo, ou seja, “o conhecimento não é resultado de uma simples descrição objetiva, mas de um processo de comunicação entre dois personagens ou duas culturas” ⁶⁰. Estes tipos de biografias históricas são, para Giovanni Levi, formas de utilização da biografia como instrumento de conhecimento histórico e vêm para substituir a biografia tradicional linear e factual (o que não significa o seu desaparecimento absoluto).

Assim, a biografia, que se instala no centro da pesquisa histórica, pode tanto narrar a vida de um homem sem dar ênfase a qualquer fato histórico, como pode relatar um fato histórico sem dar ênfase a um destino individual, pois se abre a todo tipo de problemas dentro de fronteiras bem definidas por se condicionar aos limites do indivíduo e suas estreitas relações significativas com os fatos históricos.

Comparando a construção do discurso biográfico por Ana Miranda e a biografia composta por Pedro Calmon, é possível observar que o texto ficcional traz uma visão mais próxima do concretizável sobre o contexto histórico vivido pelo poeta do que o texto histórico, que se limita a narrar os fatos especificamente relacionados com a vida do poeta e sua obra, sem se preocupar muito com a construção contextual, que independe da existência ou não do poeta, mas que lhe dá forma. A personagem posta em ação no relato ficcional ganha a mobilidade do ente vivo e presente, em interação com o contexto histórico, enquanto que o relato histórico o transforma em ícone, em exemplo de uma vida “espantosa” do século XVII.

Assim, falta ao texto histórico levar em conta “suas hesitações, incertezas, incoerências, transformações” ⁶¹, falta abandonar a linearidade cronológica e lidar “com diferentes temporalidades: tempo contextual (panorama político, econômico e cultural) tempo familiar, tempo interior, tempo da memória, etc.” ⁶² para assim, quem sabe, conseguir afastar o que Pierre Bourdieu chamou de ‘ilusão biográfica’:

⁶⁰ LEVI, p. 178.

⁶¹ SCHMIDT, p. 199.

⁶² Idem, p. 199.

Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que (...) uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato desta história ⁶³.

Se aceitarmos a definição de biografia como o descrever uma vida como um caminho com suas encruzilhadas, ou como um deslocamento linear que tem um começo, um meio e um fim (fim no duplo sentido), significa aceitarmos também que a biografia vai ao encontro da teoria do relato, de historiador ou de romancista, e que este relato deva ser uma sucessão de acontecimentos históricos. Segundo Bourdieu, é preciso lembrar, porém, que não há linearidade nas histórias de vida e se a história ou mesmo a ficção quer se aproximar da realidade deve perder de vista a linearidade.

É deste modo que os romances históricos vêm conquistando os seus espaços, se apresentam mais detalhados no sentido da caracterização do indivíduo biografado, pois o compõem através da imaginação projetada sobre o discurso histórico. Ainda que estes romances focalizem apenas uma etapa da vida do personagem (canonizado pela história) e façam meras alusões às outras etapas, como o que ocorre no romance *Boca do Inferno*. O romance, neste sentido, consegue reconstruir o contexto em que age e reage Gregório de Matos perpassando por uma variedade de campos (econômico, social, religioso, individual, artístico, etc.), ainda que enfatizando uns mais que outros, a todo instante. Algumas passagens podem marcar esta construção do contexto e o posicionamento de Gregório de Matos:

Naquele ano estavam ocorrendo prisões de judeus em outras capitanias. Os detidos eram soltos, mas a qualquer momento poderia chegar a determinação de se mandarem os judeus para a Inquisição em Portugal. Eles temiam por suas vidas. Temiam ser surpreendidos pela chegada ao Brasil de um visitador do Santo Ofício, pois havia denúncias e investigações contínuas de atividades judaizantes por todo o Brasil. (p. 273).

Devido à cobiça, principalmente dos maiores da terra, mandavam-se fazer entradas pelo sertão e guerras, quando se traziam índios cativos em cordas. Faziam-lhes tormentas, como atar dez morrões acesos nos dedos da mão de um chefe de aldeia para que lhes dessem escravos, dizendo que o haviam de deixar arder enquanto lhos não desse. (...) Começava naquele ano a truculenta guerra dos Bárbaros, a mais sangrenta luta contra os índios, que resistiam à expropriação de suas terras. E dessas mortes e guerras, nunca se veria castigo. (p. 49).

⁶³ BOURDIEU, p.183.

Merece a Bahia palavras mais mansas?, disse Gregório de Matos . *Não fui eu, um mazombo, quem criou os males da cidade, os maus modos de Governar, a mancebia de padres, a ruína que promovem os mercadores com suas mercadorias inúteis e enganosas, os estrangeiros ambiciosos, o modo de furtar e suas mil variedades, o entrudo, a jocosidade, o peditório, os caramurus.* (p. 298).

Contudo, a questão sobre a possibilidade de uma biografia que represente o ser em toda a sua complexidade humana permanece, pois há “a consciência de uma dissociação entre o personagem social e a percepção de si”⁶⁴. Ou seja, a personagem construída pelo historiador ou pelo romancista não constitui exatamente aquilo que provavelmente a imagem que a própria personagem biografada tem de si. Ao relacionar estas idéias ao romance *Boca do Inferno*, é possível concluir que o ser Gregório de Matos não é exatamente nem o que suas biografias históricas ou ficcionais dizem e nem mesmo o que o próprio poeta diria se tivesse feito uma autobiografia. Podemos ter apenas uma idéia aproximada do que foi Gregório de Matos quando se reúnem todos os escritos sobre ele, pois é aí, nestes relatos, que ele alcança sua existência. E a sua existência apenas enquanto relato permite que se veja a história como uma narrativa ficcional que toma como referente os vestígios do mundo “real” e o romance *Boca do Inferno* como uma narrativa também ficcional, mas que toma como referente o discurso historiográfico. Portanto, o discurso biográfico utilizado no romance parece constituir um lugar , onde se pode ver, claramente, o entrecruzamento entre a ficção e a história.

⁶⁴ LEVI, G. p. 170.

2 FICÇÃO E HISTÓRIA NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

A PERSONAGEM

A leitura que Ana Miranda revela, através do romance, sobre o herói, o seu lugar e a sua época, possibilita o olhar sobre a obra considerando a relação entre o autor e o herói no romance. Bakhtin, analisando as relações entre o autor e o herói nos romances biográficos ou autobiográficos (sem demarcação nítida entre eles na análise de Bakhtin), dirá que “o autor é ingênuo, aparenta-se com o herói: podem reverter seus respectivos lugares (daí a possibilidade de uma coincidência de pessoas na vida, isto é, na autobiografia). O autor, claro, como um elemento constitutivo da obra de arte, jamais coincide com o herói: eles são dois (...)”⁶⁵. De outro modo, no romance *Boca do Inferno*, a leitura que Ana Miranda revela sobre o herói, o seu lugar e a sua época, possibilita o olhar sobre a obra considerando que nele o autor não coincide e nem se aparenta com o herói, nem no plano referencial, nem no plano artístico, ou seja, não é autobiográfico. A autora, para construir o caráter biográfico do romance, reconstitui e re-configura o herói a partir de um recorte temporal preciso sobre a história. Gregório de Matos no romance é uma construção narrativa feita a partir de outros discursos, como o da história e o da literatura, bem como do próprio discurso do poeta.

Devemos observar ainda o caráter dialógico⁶⁶ do discurso romanesco, facilmente identificáveis em alguns trechos, pois a autora ao construir o herói integra, e por vezes cola ao seu enunciado, trechos da obra do poeta biografado, de historiadores e de documentos (códices). Neste sentido, convém lembrar que a reconstituição dos enunciados no romance ganha um novo sentido por fazer parte de um novo contexto textual (interno) e temporal (externo), em que se realizam novos objetivos e impressões. Ou seja: “Cada representação reproduz o conteúdo da anterior, mas de tal forma que confere à nova representação o aspecto do passado”⁶⁷. O que é novo nestas

⁶⁵ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 3 ed. 2000. p. 178.

⁶⁶ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. A obra apresenta o dialogismo como uma característica essencial do gênero romanesco.

⁶⁷ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura : por uma teoria do efeito estético*. São Paulo. Martins Fontes. 1995. p.76.

representações se dá pelo momento temporal em que se realiza a releitura dos enunciados. Assim, as representações adquiridas através da pesquisa, passaram a fazer parte do repertório de conhecimento de Ana Miranda e serviram para formar uma nova representação no romance.

Gregório de Matos, no romance, é apresentado não apenas como personagem histórica (política e literária), mas também como figura representativa de um comportamento ousado e irreverente que o transforma no herói que não se confunde com o herói da epopéia (numa espécie de incorporador do bem e do mal). A personagem traduz um desejo íntimo de transcender aos limites da condição de colonizado imposta pelos colonizadores. Por outro lado, nas publicações de caráter biográfico, como a de Pedro Calmon (*A vida espantosa de Gregório de Matos*), nas que fazem uma análise histórico-literária, como as de Antônio Dimas (*Gregório de Matos: Literatura comentada*) e nas de caráter crítico como a de João A. Hansen (*A Sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*), vemos o recurso da inventividade sendo utilizado, ainda que de forma consciente e compromissada com a verdade histórica, com o objetivo de tornar plausível (do ponto de vista da narrativa) a verdade exposta por documentos. Caso não houvesse a utilização deste recurso narrativo, a história correria o risco de se tornar uma lista de acontecimentos que poderiam, muitas vezes, reduzir-se a uma mistura de dados fragmentados proximamente relacionados e/ou analisados. Assim, estes dados precisam “ser agrupados para formar uma totalidade de um tipo particular, e não de um tipo geral”⁶⁸. Ou seja, aquele que tenta representar os fatos passados fielmente deve considerar as próprias noções de como as partes se relacionam com o todo e levá-las às suas representações. Esse agrupamento se dá da mesma forma que no romance, onde o escritor precisa “agrupar as fantasias produzidas pela sua imaginação para revelar um mundo ordenado, um cosmo, onde só poderia existir a desordem ou o caos”⁶⁹.

⁶⁸ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. p.141.

⁶⁹ Idem, p.141.

GREGÓRIO DE MATOS X MUNDO

A relação personagem x mundo social e individual é constante no romance. Há um conflito permanente entre Gregório de Matos e seu ambiente social, artístico, político e religioso, desde os primeiros capítulos. A abertura da primeira parte do romance intitulada “A cidade” e o primeiro capítulo desta nos dão já a certeza de que a visão sobre estes ambientes será a de Gregório de Matos. A partir desta visão, a personagem torna-se significativa, pois se constitui por um combate frontal entre o mundo de ideais interior e o mundo concreto exterior, onde se realizam suas experiências como indivíduo. *Boca do Inferno*, construído através do olhar de Gregório, define o perfil social e político do Brasil do final do século XVII e, ao mesmo tempo, preenche ficcionalmente este contexto com um enredo provocante.

É possível verificar ainda que a relação personagem x mundo se constitui a partir da caracterização de Gregório de Matos sob o foco estilístico pessoal, descoberto pela análise de suas obras poéticas. Por exemplo, sua rebeldia contra a hipocrisia social incrustada nos viventes da terra brasileira, principalmente referindo-se aos poderosos do governo e da Igreja. Para ressaltar essa característica, são utilizados trechos das sátiras atribuídas a Gregório de Matos, em citações proferidas ora pelo poeta, ora por personagens admiradores ou pelos próprios indivíduos satirizados como é o caso do governador Antônio de Souza. Assim, as características da personagem central do romance vão surgindo neste meio de intrigas políticas, religiosas e amorosas, construindo um Gregório bom argumentador, bom amante, bom poeta (na visão popular e dos que não haviam sido satirizados pelo poeta). Porém, Gregório de Matos distancia-se das leis religiosas pregadas na colônia, como todos que ali chegavam. Para a personagem o mal não estava em ter vícios, mas em acobertá-los com falsas virtudes. Aliás, a religiosidade é uma característica um tanto nebulosa no romance, onde nem mesmo Jesus escapa ao humor pérfido de Gregório: “Sabes que Jesus era sodoma?” (p.163).

O mundo de ideais da personagem é construído no romance não só pela fala do poeta e advogado (no início da obra mais advogado que poeta e no final um

amontoado de ideais mal resolvidos ou não resolvidos sobre a justiça e a arte), mas também pelo narrador onisciente múltiplo que traz ao romance uma maior objetivação do material da história. Através deste narrador, a autora complementa os pensamentos, percepções e sentimentos das personagens detalhadamente, interligando-os, várias vezes, com relatos históricos datados e contextualizados. É como se o narrador funcionasse como uma extensão das personagens fazendo uma ponte entre a história do mundo referencial e o enredo ficcional (isto se dá também com Vieira e Antônio de Souza).

Para exemplificar, cabem aqui trechos do sexto capítulo da segunda parte do romance, que se intitula “O Crime” (título este, também utilizado anteriormente por P. Calmon ao narrar o assassinato do alcaide). Nestes trechos, vemos o narrador abandonar o discurso direto para usar o indireto e, no parágrafo seguinte, abandonar também o pretérito perfeito para utilizar o pretérito imperfeito, passando, de um parágrafo a outro, do passado próximo para o distante, do pensamento de Gregório de Matos para suas memórias. Nestas trocas, o que é preenchimento das lacunas da história e, portanto, inventado, é narrado com o tempo verbal da história (pretérito perfeito) e o que é próprio do conteúdo da história é narrado com o tempo da fábula (pretérito imperfeito), num entrecruzamento interessante entre discurso histórico e discurso ficcional. Vejamos:

Não, não, somos bastante diferentes. Demônios sois vós, mulheres.

Disse [Gregório de Matos] que logo descobriu serem as mulheres diabos disfarçados, sereias traiçoeiras, tentações infernais, peçonhentas no coração e na boca, copuladoras vorazes; (...).

Mas nos livros não havia apenas mulheres. Havia aventuras. Gregório de Matos lia-os com grande esforço, pois eram quase todos em latim, francês ou italiano. (...).

A companhia de Jesus irradiava-se de norte a sul do Brasil, fortificada em igrejas, missões para catequese dos indígenas e colégios para evangelização de novas gerações. (...) No ano de 1626 havia na colônia do Brasil cerca de 120 padres da Companhia de Jesus, entre sacerdotes e coadjutores espirituais; mais cinquenta coadjutores, sessenta e dois estudantes. Três colégios, seis casas, treze aldeias anexas. (...) Gregório de Matos queria ser um deles. Não pelo poder material que detinham, mas pelo saber que dominavam. (...). (p.86 – 87).

A partir destes trechos, podemos afirmar que o pretérito imperfeito surge na narrativa quando há intenção informativa a respeito o contexto histórico ou dos costumes da época.⁷⁰

No segundo capítulo desta mesma parte do romance, coincidem as opiniões do narrador e da personagem central em relação à cidade. O que confirma também que o ponto de vista adotado é o de Gregório de Matos: “Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu”. (p.33). Nesta fala do narrador como em muitas outras há a utilização dos próprios versos do poeta Gregório de Matos “Notável desventura / de um povo néscio e sandeu / que não sabe o que perdeu / Negócio, Ambição, Usura”⁷¹. Este recurso fortalece a relação ficcional – real na construção da personagem. Em seguida, o narrador justifica o relato sobre os vícios de alguns moradores, usando a própria pena da personagem “Não era difícil assinalar os vícios em que alguns moradores se deparavam. Pegou a pena e começou a escrever”. (p. 33). Porém, o que se segue não são as anotações de Gregório, mas um relato sobre estas notas, demonstrando, assim, a onisciência do narrador e sua proximidade íntima em relação ao poeta. Através destes relatos, por meio dos pensamentos e memórias do poeta, o narrador apresenta e define o perfil psicológico e funcional de Gregório de Matos, além de ambientar historicamente o romance.

Assim, a relação com o mundo referencial é sempre feita através do narrador. E, na medida em que se relaciona com outros personagens do romance e com o contexto histórico que o romance constrói, a personagem histórica adquire sentido ficcional. O mundo interior da personagem (mundo de ideais) se realiza através das experiências, pelas quais a personagem passa ao se corporificar, tendo como referencial um ser composto por biografias documentais de discurso historiográfico.

⁷⁰ Antecipamos aqui assunto que será melhor desenvolvido na parte III, capítulo: *O narrador bivocal*, desta dissertação.

⁷¹ Gregório de Matos. Apud DIMAS, Antônio. *Literatura comentada: Gregório de Matos*. São Paulo: Abril, 1981. p. 14.

GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA: FICÇÃO E HISTÓRIA

Boca do Inferno apresenta, na figura do poeta Gregório de Matos e Guerra, um equilíbrio entre as esferas contextual e psicológica da vida, as quais não se realizam isoladamente. É isto, em princípio, o que separa e diferencia o Gregório de Matos ficcional do Gregório de Matos da historiografia, da história da literatura brasileira e dos estudos literários.

Estes três campos analisam a obra do poeta considerando aspectos sociais, políticos e culturais do século XVII, mas enfatizam aspectos diferentes. A historiografia (representada aqui pela biografia composta por Calmon) constrói a vida do poeta ressaltando acontecimentos em que esteve envolvido; a história da literatura se preocupa em localizar e caracterizar a obra do poeta, através da análise de seus poemas, no processo de formação da literatura brasileira (Antonio Candido) e, por fim, os estudos culturais (pensamos nas obras de Hansen e Haroldo de Campos) investigam a caracterização da obra poética de Gregório de Matos como representativa de aspectos culturais legitimamente brasileiros ou não.

O romance, neste sentido, se mostra como uma abordagem mais ampla, pois conjuga acontecimentos históricos com uma ambientação característica do momento barroco, na qual se insere o estilo e a figura polêmica do poeta Gregório de Matos, mostrando-se, ele mesmo, em dúvida sobre a qualidade e a originalidade (discutidas por Hansen e Campos) de sua obra. Dividido entre a consciência de ser brasileiro e o desejo de alcançar o “culteranismo” europeu.

Assim, a personagem ficcional é criada no romance a partir de um contexto histórico, social e cultural do qual fez parte o nosso poeta, a partir de sua obra tardiamente publicada, a partir de biografias, como a de Pedro Calmon, e a tudo isso se conjugam fatos ficcionais como o assassinato do Alcaíde-mor “que divide a sociedade baiana e a ela dá vida” ⁷², sendo este fato o centro do enredo que levará o leitor a conhecer não apenas o artista Gregório de Matos, mas também a sua posição marginal

⁷²MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. Comentário crítico de Antonio Dimas apresentado na orelha do romance.

na relação com a sociedade não letrada do final do século XVII, e ainda propõe um cidadão Gregório de Matos em guerra contra toda a hipocrisia social e os desmandos do poder sobre uma terra ainda de ninguém. Tudo isso vem confirmar a definição do romance histórico contemporâneo como uma literatura que “se apropria de acontecimentos e personagens históricos ao mesmo tempo que é intensamente auto-reflexiva”⁷³, quando expressa uma visão da história.

O modo mais simples de caracterização da personagem é a descrição. Ana Miranda não abre mão deste recurso, ao contrário, as descrições de Gregório de Matos são muitas e diversificadas, pois estão sempre a propósito do enredo e mais especificamente da cena narrada. Assim, as descrições ora fixam sua aparência física, ora seu caráter psicológico. As citações abaixo podem esclarecer melhor esta idéia:

(...) Gregório de Matos parecia um serafim, embora evocasse coisas do inferno, com os cabelos de caracol e os ombros iluminados, falando indecências, elegante e feliz. Assim era Gregório de Matos. O rosto muito branco, testa espaçosa, sobranceiras arqueadas, as mãos gesticulando e os pés delicados arrastando no chão como vassouras. (p. 118)

Seus cabelos eram tonsurados, porém vestia-se bem como um leigo elegante e limpo, com um colete de pelica de âmbar. Era Gregório de Matos. (Em meio aos assassinos homiziados no colégio dos jesuítas). (p.38).

Estas duas descrições revelam, na aparência da personagem, sua ambigüidade vital. Gregório de Matos é aquele que se parece com anjo, mas gosta das coisas do inferno e apesar de ter os cabelos à moda jesuítica veste-se como leigo. Mais do que se vestir ele age como leigo. Ao descrevê-lo num encontro com Gonçalo Ravasco em seu refúgio, o narrador diz: “Gregório de Matos, de sua parte, estava mais mordaz do que nunca...” (p. 117). A mordacidade é constante em Gregório de Matos tanto enquanto autor de obras poéticas quanto como indivíduo no relacionamento social. Refletindo sobre si mesmo em rara demonstração de desgosto:

Pensou em si mesmo, (...). E ele, que dentre todos fora o mais brilhante aluno, não passava de uma espécie de vaganau que gastava as tardes num alcouce enfeitando mulheres, as manhãs lendo inutilidades e as noites tendo fantasias ociosas com mulheres que não existiam. Ou existiam? (p. 127).

⁷³ HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 21.

Há um certo pessimismo que o toma quando pensa em sua formação educacional ou sobre a arte que produz. Na verdade, seu posicionamento social nada mais é que consequência de seus atos como cidadão, tendo em conta sua poética da vida que prega a liberdade, a verdade e a justiça. Itens praticamente irrealizáveis dentro da sociedade brasileira europeizada, sujeita a todo tipo de exploração que se constituía.

Na visão do adversário Antônio de Souza, Gregório é “um aparente inimigo das hierarquias, mas incide, não raras vezes, em rastejantes cumprimentos”. (p.225). Esta descrição não se confirma no procedimento do poeta do seiscentos, porém, dado sua natureza viciosa, torna-se possível para quem mal o conhece. O governador atribui a Gregório a atitude que mais o repugna: a hipocrisia.

Nestas descrições, é interessante notar a preocupação da autora em construir uma personagem com um grau de verossimilhança que se aproxima do grau de verossimilhança da narrativa da história. Mesmo os traços físicos da personagem coincidem com descrições do poeta em biografias de cunho histórico. A citação a seguir pode comprovar este fato:

Foi Gregório de Matos e Guerra de boa estatura, fulto de vista, delgado de corpo, membros delicados, poucos cabelos, e crespos: testa espaçosa, sobranceiras arqueadas, e grossas, os olhos grandes, nariz aguilento, boca pequena, e engraçada, a barba sem demasia, alvo na cor, e no trato cortêsão. (...).⁷⁴

A citação acima é da obra *Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra* escrita no século XVIII por Manuel Pereira Rabelo, usada como material de análise na obra de João Adolfo Hansen em “A sátira e o engenho”. A obra de Rabelo foi, segundo Hansen, a primeira biografia do poeta, e apesar de não constar como material consultado pela autora do romance, pode ter sido consultada por uma de suas fontes e, então, a intertextualidade se confirma.

Os relatos da vida do poeta, no romance, revelam um interesse pelas mulheres, marcando um traço pueril e o gosto pelas obscenidades da personagem, presentes no estilo poético da obra gregoriana e nos registros sobre a sua vida e a sua obra. Ou seja,

⁷⁴ HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o engenho: G.M. e a Bahia do séc. XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P.14.

este interesse pelas mulheres existe em Gregório de Matos enquanto pessoa histórica. O narrador, então, imita o narrador historiador, quando utiliza as informações do relato histórico para apresentar a vida pública e íntima do poeta.

Ao entrar para o colégio dos jesuítas, Gregório de Matos já se interessava pelas mulheres. Desde menino gostava de olhar nos livros imagens femininas (...) Nas ruas o menino ficava extasiado com as mulheres de carne e osso (...) Sentia-se atraído por todas as mulheres. (p. 85).

Gregório de Matos fora uma criança rosada e saudável, cheia de alegria, mas também de angústias. Gostava de jogar com os meninos e de levantar as saias das negras. Seu avô (...) talvez sonhando que um dia o menino se tornasse um construtor, como ele. No entanto, Gregório de Matos preferia olhar as escravas, e seu compromisso já era com a mulher e o amor. (p. 231).

Logo mais, é narrado o casamento com D. Michaela que, segundo registros, foi a primeira esposa de Gregório de Matos. Assim, as descrições variam o foco histórico de acordo com o enredo do romance. Para cada situação uma nova face gregoriana se apresenta, porém sem nunca abandonar seu caráter lascivo em relação às mulheres, sua admiração por Gongora y Argote e sua língua ferina ao referir-se à atuação exploradora do poder aristocrático e clerical sobre o povo do Brasil, principalmente o povo da Bahia.

Ao casar-se com D. Michaela estava longe de perceber o que seria sua vida ao lado do poeta. Ele gastava grande parte de seu tempo – e dinheiro – nos bordéis, nos regaços femininos (...) Enquanto isso dona Michaela passava noites aguardando-o, sem que ele aparecesse. (p. 231).

Este relato é mais uma reprodução estilizada do texto constante na biografia feita por Manuel P. Rabelo que de certa forma fundamenta alguns trechos do romance, tornando a biografia ficcional de Gregório de Matos cada vez mais entrelaçada aos liames da história. Assim Rabelo diz: “Nem sua esposa escapou ao seu gênio extravagante, pois que desesperada pelo seu desmazelo e pelas suas desenvolturas, bem fáceis de se notar em quase todas as suas composições poéticas, saiu para casa de seu tio”.⁷⁵

⁷⁵ Apud. HANSEN, p. 17.

É claro que o aspecto ficcional do texto de Ana Miranda permite um esclarecimento (ainda que imaginativo) sobre os desmazelos e desenvolturas da personagem e, ao mesmo tempo, ocultar o desfecho sobre o casamento, pois o que interessa para o momento é apenas apresentá-lo como desligado de compromissos sociais, políticos ou religiosos. Seu único compromisso está acima dos ritos e acontecimentos mundanos, porém se inscreve a partir deles: a arte poética.

GREGÓRIO DE MATOS E A ARTE

A melhor descrição do artista Gregório de Matos no romance surge na voz de Bernardina Ravasco, ao falar sobre a fama do poeta à dama de companhia Maria Berco: “Começarei pelo princípio: loquaz, sedutor, um letrado que agora está ajoelhado diante da Virgem Maria e em seguida afunda-se no colo das meretrizes. Graduado na universidade da luxúria, que é braba universidade. Tudo com tal publicidade...” (p. 91).

Em seguida ao ser questionada sobre uma possível paixão, responde “(...) É garboso como um cavalo. Se não tivesse escrito tantos desaforos, tantos desalinhos... Já ouviste alguma de suas sátiras?” (p. 91). Maria Berco quer, então, saber de que falam as sátiras, e Bernardina apresenta uma idéia que provavelmente representa o pensamento popular sobre os poemas satíricos do poeta “Noites de desvelo, desvario; sem recato conta quantas vezes deitou-se e com quem. Com desenfado queixa-se dos viciosos moradores, esquecendo os virtuosos. É um extravagante”. E adiante “Pensa que o mundo está errado e querendo emendá-lo torna-o mais vicioso”. (p. 91 e 92).

Esta descrição tem, é claro, o posicionamento correto em relação ao comportamento feminino na sociedade da época. Nota-se que há um interesse velado em relação aos assuntos tratados nos poemas. O receptor dos poemas (a maioria analfabetos) é, geralmente, movido por um interesse comum, buscando a expressão ou exteriorização de um posicionamento sobre o cotidiano, sedimentado no fundo dos textos como inconformismo político ou libertinagem moral.

Em *Boca do Inferno*, o posicionamento do próprio poeta sobre sua produção artística é negativo, tanto que o mesmo diz não ter nenhum escrito guardado “Os que se têm por aqui me são totalmente alheios e supostos, na substância cheios de infinitos erros, trocados, diminuídos ou acrescentados, corruptíssimos, como diria padre Vieira”. (p. 204). Dizendo isto, Gregório assume o questionamento feito por estudiosos sobre a autoria dos seus textos. Segundo João Adolfo Hansen, Gregório de Matos é “uma etiqueta, uma unidade imaginária e cambiante”,⁷⁶ pois seus textos foram recolhidos por Manuel P. Rabelo de fonte oral e escrita, ou seja, não se sabe exatamente se os textos foram reproduzidos tal como foram compostos por Gregório ou se foram modificados pelos fornecedores dos textos. No romance, a autora joga entre o fato de os poemas terem sido modificados, corrompidos, mesmo enquanto o poeta vivia, já que os textos não foram publicados, e o fato de dom João de Lencastre ter recolhido poemas e os atribuído a Gregório de Matos e Guerra. Hoje, porém, muitos dos poemas que foram atribuídos a Gregório de Matos, sabemos serem de outros poetas, inclusive de Tomás Pinto Brandão, seu discípulo. Por outro lado, o recolhimento dos poemas é o que confirma a fama do poeta em meio à população baiana e que o eterniza, ainda que em meio a tanta polêmica. Polêmico o poeta foi, polêmico permaneceu. O caráter artístico da personagem é, portanto, o único que lhe confere glórias, ainda que depois da morte.

Como artista, a personagem do romance apresenta-se insatisfeita e diz serem os seus poemas inconvenientes para a impressão, que as composições são profanas e que, além disso, ele não é um poeta. “Não como queria ser”. Diante da insistência de Samuel da Fonseca, o judeu, Gregório de Matos encerra o diálogo dizendo: “Estou apenas sendo justo, senhores filósofos. Faço versos para os que não sabem ler”. (p.206). A partir destas negações da personagem em relação ao caráter artístico dos poemas, percebe-se, ainda mais forte, o desejo de ser um produtor da arte erudita, que fosse reconhecido não apenas pelo povo, mas pelos bons conhecedores da arte, por isso a referência constante a Gongora y Argote pelo poeta personagem. Isso tudo faz parte de uma temática presente tanto nas poesias que dialogam com o romance, quanto

⁷⁶ HANSEN, João A. p. 15.

na visão da personagem sobre a vida: a do mundo às avessas. O mundo presente é insatisfatório, corroído por profunda inversão de valores. O honesto é pobre; o ocioso triunfa; o incompetente manda, etc. Com essa visão há uma idealização do passado, tido como tempo perfeito e harmônico, e uma recusa às contradições do presente.

O artista Gregório de Matos é composto no romance com ideais sobre a arte que o fazem comparável ao protagonista do conto “Um homem célebre”⁷⁷, de Machado de Assis. O músico Pestana, no entanto, pelo menos tenta compor uma música erudita e morre por não alcançar seu desejo, enquanto que o poeta apenas lastima e conforma-se com o fato de que só pode escrever aos que não sabem ler e, mesmo diante da oportunidade de publicação de sua obra, nega o seu valor artístico: “um poeta não escreve o que quer, senão o que consegue” (p.204). Assim, o romance parece construir uma hipótese para explicar porque Gregório de Matos não publicou sua obra. Uma explicação coerente com um ser que se vê num mundo desconsertado, onde a virtude pode ser vista como defeito.

O INDIVÍDUO GREGÓRIO DE MATOS

A construção descritiva do herói de *Boca do Inferno*, curiosamente, não se dá com a cronologia da história (nascimento, vida e morte). A autora do romance reconstrói os fatos narrados pela história sobre a vida da personagem, a partir do assassinato do alcaide-mor e da descrição da cidade. Neste fato e na cidade se concentram alguns posicionamentos ideológicos do poeta, por isso eles constituem, respectivamente, um centro factual e um centro espacial no romance, centros estes que dividem espaço com o próprio poeta. Nesta construção, o poeta é parte de uma estrutura com vários centros.

Além disso, os fatos se tornarão importantes para a narrativa na medida em que se torna necessário esclarecer contextos. Deste modo, o encontro entre Samuel da Fonseca, o judeu, e o padre Vieira, não é apenas para que descubram um modo de

⁷⁷ ASSIS, Machado de. Um homem Célebre. In: _____. *Contos uma antologia*. São Paulo: companhia da Letras, 1998. P.367 –377.

provar a inocência dos Ravascos, mas também um exercício de memória que introduz um diálogo entre Anica de Melo e Gregório de Matos sobre as relações entre o padre e o poeta. Este diálogo representa o questionamento do histórico (trazido por Gregório de Matos) pelo ficcional (trazido por Anica de Melo): “Por que chamam padre Vieira de o judeu brasileiro’?” (p. 173) ou “Quando foi que tu o conheceste?” (p.173). Estas perguntas de Anica de Melo dão o encaminhamento do percurso histórico narrado por Gregório ora com voz própria, ora com a voz do narrador, mas sempre interceptado pela voz ficcional de Anica de Melo. Sua presença, enquanto elemento discursivo, dissemina o caráter ficcional do discurso para qualquer outro elemento discursivo de que se lance mão.

No entanto, as perguntas de Anica só têm sentido porque há uma introdução narrativa que comprova a relação íntima do padre Vieira com os judeus e o seu posicionamento político. Os encontros de Gregório de Matos com Vieira e a admiração pelo padre constroem um paralelismo político, no sentido de que ambos, enquanto representantes populares, incomodavam a corte portuguesa e por isso foram mandados para a colônia.

Os pesadelos do poeta enquanto Vieira sofria as perseguições da Inquisição, surgem mais como questionamento a respeito da pessoa histórica que foi o “Boca de Brasa”, que como expressão de um ressentimento por não ter ajudado o padre quando lutava por ser coerente aos próprios ideais. Vieira mostrava-se honesto quanto a seus princípios políticos e Gregório de Matos, por medo do Santo Ofício, não podia “nem mesmo falar sobre ele” (p.174). A Inquisição amordaçava o poeta em Portugal, no romance, o que não parece ter conseguido fazer no Brasil. Pois, o distanciamento da corte amparava o poeta e lhe dava a liberdade frustrante de expressar o mundo e seu desconcerto e não ser compreendido em sua arte, por fazer parte de um mundo à margem do universo cultural: o Brasil colônia.

O romance, como relato histórico, não poderia deixar de apresentar ainda, a face sacra do poeta, muito mais fortemente presente em seus poemas. Este perfil religioso só aparece no romance como formação anterior ao tempo narrativo, que retrata a vida de Gregório de Matos a partir de 1681(o poeta estava já “quarentão e viúvo” como

diria Antônio Dimas⁷⁸). Porém, é esta formação ideológica e filosófica da personagem que, aliada aos conhecimentos advocatícios adquiridos também em Portugal, o fazem surgir como indivíduo problemático no romance.

Gregório de Matos e seu mundo são elementos condicionantes, ou seja, os objetivos da personagem são constituídos a partir do mundo em que vive e das realizações ou não-realizações ocorridas. A personagem, vista como indivíduo social, acaba por não alcançar os objetivos (políticos, religiosos, artísticos) apresentados no romance, pois se encontra numa relação com um mundo exterior que põe as idéias como inalcançáveis, ou seja, transforma-as em ideais, em fatos psicológicos subjetivos que fazem de Gregório de Matos um herói problemático. Estes ideais, são irrealizáveis diante do mundo exterior, pois seu mundo circundante “é somente um substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior (...)”⁷⁹. Deste modo, há na personagem um choque entre a realidade do ser no mundo e do dever ser e isto o leva ao abismo, à solidão e à marginalidade artística. Uma síntese apropriada para esta desconexão entre os ideais da personagem e o mundo que o circunda são citações como “Os Brasileiros são bestas, e estarão a trabalhar toda a vida por manter maganos de Portugal”. (p. 293). Demonstrando sua insatisfação com o conformismo do brasileiro. E “o conhecimento é um embuste (...) as pessoas que mais sabem sobre o mundo são os peixeiros da feira e as lavadeiras do dique”. (p. 294). O pessimismo quanto ao conhecimento é consequência de suas frustrações na luta por uma sociedade mais justa e menos hipócrita.

Por fim, convém citar uma de suas sátiras presente no romance como circulante nas mãos populares, quando foi deposto o governador Antônio de Souza, seu inimigo político. Esta apresenta bem o conceito de Gregório de Matos sobre a ascensão ao poder por meios ilícitos como foi o caso do governador da Bahia, segundo o romance:

Quem sobe ao alto lugar que não merece, homem sobe, asno vai, burro parece, que o subir é desgraça muitas vezes. A fortunilha outrora de entremezes, transpõe um burro herói, que indigno cresce: desanda a roda, e logo homem parece, que é discreta a fortuna em seus revezes. Homem eu sei foi vossa senhoria, quando o pisava da fortuna a roda; burro foi ao subir tão alto

⁷⁸ DIMAS, Antônio. *Gregório de Matos: Literatura comentada*. São Paulo: Editora Abril. 1981. p. 5.

⁷⁹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas cidades. 2000, p.79.

clima. Pois, alto! Vá descendo onde jazia, verá quanto melhor se lhe acomoda ser homem embaixo do que burro em cima. (p. 312).

Talvez tenha sido esta idéia que fez com que a personagem rejeitasse a oferta de João da Madre de Deus de “tomar as ordens sacras” para adquirir imunidades⁸⁰, quando começaram as perseguições e ameaças de morte pelo governador e seus comparsas. Aceitar esta proposta, além de ir contra seus ideais artísticos – pois implicaria em abandonar a sátira maldizente – causaria uma fratura na construção da personagem (no plano estrutural do romance) arriscando, até mesmo, a construção do caráter histórico, fundamentado desde o início do romance. A lição de honestidade que a sátira citada acima revela sobre o poeta ficcionalizado por Ana Miranda, faz pensar que o poeta, de alcunha Boca do Inferno, poderia ser chamado também de Boca da Verdade.

⁸⁰ MIRANDA, A. *Boca do Inferno*. op. cit. p. 227 – 229.

III PARTE:
O LADO DE DENTRO DO LAÇO

1 A DUPLA CENTRALIDADE NA NARRATIVA E O EX-CÊNTRICO

O DUPLO CENTRO

*"O circo com vários picadeiros passa a ser a metáfora pluralizada e paradoxal para um mundo descentralizado onde só existe ex-centricidade".
(Linda Hutcheon).*

A pesquisadora canadense Linda Hutcheon afirma que a auto-reflexividade formal do pós-modernismo torna a paródia uma modalidade privilegiada, pois parece oferecer um lugar onde o artista pode falar para e a partir de um determinado discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Sem a pretensão de negar a posição privilegiada deste recurso artístico que se tornou a paródia no contexto contemporâneo, devemos reconhecer também que outros modos de apropriação estilística como o pastiche, a citação, a alusão, a sátira ou a farsa quando se utilizam de estratégia irônica assim como a paródia, podem também refletir o sentido de contestação aos sistemas narrativos centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados sem aspirar à sua destruição.⁸¹

Neste questionamento sobre os sistemas narrativos, há o reconhecimento de que é preciso estabelecer a ordem, mas ao mesmo tempo se considera que essas ordens não passam de elaborações humanas e não são entidades naturais. Assim, ao questionar o centro torna-se necessário também repensar sobre margens e fronteiras, sobre o que não é centro dentro de uma noção elaborada pelo homem. Ou seja, há uma dependência do questionamento ao que é questionado (fechamento, totalização, centralização). O que se pretende, portanto, é refletir sobre conceitos como os de centro, totalização, hierarquia, fechamento e sobre a relação destes conceitos com a experiência, considerando a possibilidade, e talvez até a necessidade, disto se realizar através de um processo de estabelecimento e posterior afastamento dessas mesmas idéias contestadas. Há contradição neste ato, sim. Mas o que Hutcheon chama de pós-moderno é contraditório. Não é a desintegração ou a decadência da ordem e da

⁸¹ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70. 1998.

coerência que se anuncia, mas “um desafio ao conceito em que nos baseamos para julgar a ordem e a coerência”.⁸²

Estes desafios são evidentes no discurso teórico contemporâneo e o principal, que se originou tanto na teoria quanto na prática, é o desafio à noção de centro em todas as suas formas (descentralização do espaço, do ser, da narrativa...). Segundo Hutcheon “o movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local, o regional e não-totalizante são reafirmados na medida em que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção”.⁸³

O tom paródico do romance *Boca do Inferno* se dá quando o discurso histórico é utilizado como fonte e instrumento de investigação para o questionamento de seu próprio estatuto de verdade, sua autoridade e seu processo de construção. Assim, a história como fonte de pesquisa fornece à narrativa do romance dois focos marginais, que ganharão a função de centro como forma de um ataque à centralização proposta pela narrativa canonizadora da história. Estes dois focos sintetizam o caráter biográfico e histórico do romance, apresentando a vida de um poeta desregrado, porém visto como ser essencial do espírito da época colonial e um acontecimento histórico, lembrado pelas narrativas biográficas, como a de Pedro Calmon, mais como tempero picante do que como fato realmente importante para a história e a formação da identidade brasileira. No entanto, na narrativa ficcional, este acontecimento histórico amarrado à vida e à obra do poeta barroco constitui um marco no processo de transformações políticas e literárias importantes para a formação cultural e identitária do Brasil.

Assim, a noção de centro deixa de funcionar, no e para o romance, como uma realidade fixa e imutável que serve de pivô entre opostos binários onde sempre um dos lados é privilegiado: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, ocidente/oriente,

⁸² HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora. 1987. p. 84.

⁸³ HUTCHEON, (1987) p.85.

colonizador/ colonizado, e passa a ser considerado como uma elaboração, uma ficção, em que o “ou-ou” dá lugar ao “e-também” da multiplicidade e da diferença. O romance *Boca do Inferno* privilegia esta multiplicidade quando, ao narrar a vida de Gregório de Matos, o faz considerando não apenas seu caráter artístico, mas também sua atividade social, política, religiosa e individual; dando a ele não a perspectiva do cânone literário, mas a do indivíduo que se posiciona ativamente contra a situação política e cultural da colônia e que, por isso, é posto à margem do sistema, tornando-se um poeta andarilho.

Gregório de Matos, no romance, é expressão tanto do colonizador, por formação, quanto do colonizado, pela experiência vivida. É neste sentido que o poeta é, no romance, um ex-cêntrico que se identifica “com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado”⁸⁴. Ou seja, o poeta se identifica com o poder maior que está na Europa e, por sua formação intelectual europeizada, aspira a este poder, no entanto, possivelmente por ser brasileiro e ter a consciência da exploração sofrida pelos brasileiros, este poder, este posicionamento central na história do Brasil e o reconhecimento de sua arte como representante do estilo barroco no Brasil, lhe é negado e só será concedido oficialmente no século XIX, quando interesses históricos e literários permitirem.⁸⁵

Deste modo, o romance que queremos apresentar como uma narrativa metaficcional historiográfica vem questionar também as categorias de gênero, pois se assemelha tanto à narrativa biográfica quanto à narrativa histórica, mas esta semelhança se dá no nível da diferença, já que insere estas narrativas no mundo da ficcionalidade, onde a objetividade, a finalidade e a autoridade narrativa são contestadas, mas não destruídas, pois o questionamento que se faz sobre a autoridade e a objetividade do discurso histórico depende da existência deste discurso que lhe serve de instrumento. É preciso, portanto, que o romance primeiro apresente o discurso da

⁸⁴ HUTCHEON, p. 88.

⁸⁵ CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1983. Segundo o historiador, em 1713 o poeta Tomaz Pinto Brandão foi o primeiro a lembrar Gregório de Matos, imitando-lhe o estilo e mais tarde Nuno Marques Pereira, na segunda parte d'O Peregrino da América, cita-o na relação dos poetas da cidade ao lado de Eusébio de Matos. Porém, não o mencionou Rocha Pita na *História da América Portuguesa* por motivos assumidos pelo historiador do século XVIII: “não lhe perdoaria a rima de mim...”. A narrativa de Calmon deixa claro que, apesar da poesia de Gregório de Matos não ter, no século XVIII, subido “a dignidade dos prelos, caíra no luxo das livrarias, delas saltando para a tradição popular”. (p. 212 – 217).

história para depois subvertê-lo e esta subversão deve geralmente ocorrer no nível ficcional. É dando voz aos personagens históricos como testemunhos de um outro possível ponto de vista sobre a história que o romance põe em discussão a autoridade do discurso histórico. Este outro ponto de vista cria um novo centro narrativo que era antes visto como periférico, não por ser um acontecimento menos importante, mas porque um outro ponto de vista havia sido protocolado ou eleito como verdade histórica hierarquicamente superior, de acordo com interesses ideológicos difundidos em tempos, espaços e culturas diferentes.

Nossa pretensão, agora, é mostrar como está disposto, no romance *Boca do Inferno*, este centro periférico que parece fomentar uma construção narrativa em duplicidade, já que esta é, entre tantas outras, uma característica própria do estilo barroco, confirmado na produção poética de Gregório de Matos. O que se analisará, portanto, além do tom paródico da obra, é o pastiche do estilo barroco presente na obra do poeta. A ambigüidade de sentidos e a duplicidade construtiva são aspectos importantes da formação estilística e estética do romance, que está mergulhada numa proposta não menos dúplice, paradoxal que é a metaficção historiográfica.

PASTICHE IRÔNICO

Há, na obra do poeta Gregório de Matos, dois centros, que se apresentam através do confronto entre duas figuras antagônicas refletidas na sua formação epistemológica e biográfica. Por um lado está o poeta em sua formação histórica a partir de um colonialismo português (econômico, jesuítico...) e por outro a realização desta formação, enquanto experiência, na colônia – terra que se apresenta como a inversão da Europa.

A visão pessimista em relação ao futuro da Cidade da Bahia e a imagem pejorativa que o poeta constrói são antes fruto do desejo de edificação de uma imagem moral da cidade. É presente o desejo do poeta de que, através da crítica, ocorram mudanças, ainda que estas mudanças se dêem no sentido de uma aproximação aos costumes e crenças européias. Não há intenção meramente destrutiva, no sentido de

que a Cidade da Bahia não represente nada (em termos de identidade) nem para o poeta, nem para o Brasil, por ver-se dominada pelas leis ou, ao contrário, por não se deixar dominar totalmente pela cultura de Portugal. Ou seja, o próprio posicionamento do poeta em relação à Cidade da Bahia é paradoxal, pois ao criticar as atitudes do povo baiano ele, ao mesmo tempo, critica a exploração mercantilista feita por Portugal⁸⁶. Ao mostrar como os vícios aqui se tornam virtudes, comprova a ausência do domínio português no que diz respeito aos aspectos culturais em formação. O que valia como virtude na Europa, nem sempre era possível ser conservado numa terra que os olhos do rei alcançavam apenas através de cartas.

Apesar de ter formação intelectual aos moldes portugueses, Gregório de Matos reconhece a brasilidade, portanto, pelos vícios vistos como virtudes. Considerando que uma não-identidade é também uma forma de identidade, ou seja, o fato de não se identificar totalmente com o “espírito humano”⁸⁷ europeu abre a possibilidade de formação de um novo espírito não menos humano que o imposto pelo colonizador e durante muito tempo aceito pelo colonizado. Assim, a formação intelectual e o ativismo político e social de Gregório de Matos o fazem oscilar, num movimento pendular, entre duas identidades e duas culturas: a do brasileiro e a do europeu e, assim, pé lá e pé cá é que ele melhor representa este espírito multicultural que é o ser brasileiro.

No romance *Boca do Inferno* este movimento pendular se concretiza em atos e palavras, pois o poeta está dividido entre uma figura que observa a cidade através de uma janela e a descreve e outra que é parte desta cidade circulando por seus becos, prostíbulos, palácios e igrejas. Esta duplicidade de Gregório de Matos é um pastiche daquela apresentada estilisticamente em sua obra poética e possibilita a construção do personagem em sua complexidade humana, característica do espírito barroco que se instalava no Brasil, adequando-se ao contexto e ao ser brasileiro que se formava.

⁸⁶ O melhor exemplo desta crítica é o poema “Triste Bahia”, que fala das transformações ocorridas na cidade devido à chegada da “máquina mercante” que a fez dar “tanto açúcar excelente pelas drogas inúteis”. Deste modo, o poeta coloca os mercadores como o primeiro móvel da ruína da cidade.

⁸⁷ SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo (políticas de Globalização e de Identidade na moderna Cultura brasileira). *Unas Lecture*, Berkeley, out/nov. 1995. Disponível em: <http://www.ufri.br/pacc-equipesilviano.html>. A expressão é de Joaquim Nabuco e sintetiza a idéia de que “O espírito humano, que é um só e terrivelmente centralista, está do outro lado do Atlântico”.

Para que esta caracterização se dê coerentemente, duas características da estética barroca estão fortemente apresentadas no romance: o Cultismo e o Conceptismo. Estas características estão entrelaçadas à forma e ao conteúdo da obra de modo a garantir o seu teor histórico-crítico-literário-biográfico. Assim como para os artistas representantes da estética e do comportamento barroco o romance transmite a sensação inquietadora de que em tudo habita uma natureza dúplice. O que era apresentado pelo uso de antíteses, onde cada afirmação implicava o contrário dela mesma, o paradoxal, está no romance através da personificação de Gregório de Matos. Ele é o ser que guarda o avesso daquilo que mostra e o mundo de Gregório de Matos é o resultado de um jogo feito diante do espelho. Há, portanto, uma busca pela verdade e esta busca está presente no romance enquanto construção sobre o passado que quer contribuir para a compreensão do tempo presente, do ser do presente. Ou seja, no romance *Boca do Inferno*, a busca pela verdade do passado é antes uma preocupação com a identidade brasileira em suas origens, enquanto que no período da estética barroca o que se pretendia era compreender o presente através da realidade presente, numa tentativa de encontrar o ser brasileiro que emergia naquele entre-lugar cultural. Talvez despontasse em alguns artistas da época a consciência da formação cultural múltipla e o desejo de independência cultural e, assim sendo, estariam dando início a um sentimento de nacionalismo, de brasilidade que os punha contra as imposições culturais européias e ao mesmo tempo não se sentiam capazes de desligar-se totalmente delas.

A apresentação de Gregório de Matos no romance demonstra uma preocupação em dar a ele a complexidade humana através de seu lugar no mundo barroco, de sua representação como figura histórica e política, através de suas descrições como indivíduo social e como artista. Esta complexidade humana, busca de romancistas e biógrafos, dá ao poeta um caráter paradoxal que é próprio do ser barroco.

O Cultismo, característica mais proximamente relacionada com a estética barroca, é assinalado pelo uso exacerbado de recursos como a antítese, a hipérbole, o paradoxo e a metáfora. São válidas ainda ousadias sintáticas, o trocadilho, o vocábulo estranho, o som raro, a forma física da palavra. Na poesia de Gregório de Matos, estes

recursos são facilmente encontrados, mas no romance eles aparecem sutilmente, pois se encontram por vezes difusos na narrativa, outras vezes nas palavras do próprio poeta que recita seus versos como produções inauditas para outras personagens do romance. O narrador, que muitas vezes fala em lugar do poeta, torna sua fala barroca usando um jogo de antíteses. Por exemplo, quando fala das descobertas sobre o caráter maligno das mulheres, “diabos disfarçados”, e chega a uma conclusão que deveria ser surpreendente caso não estivéssemos ouvindo o narrar sobre o discurso barroco. Segundo o narrador eram as mulheres “que traíam e levavam a alma do homem ao inferno, mas nada havia de tão delicioso quanto este inferno” (p. 86). No discurso barroco, e claramente no romance *Boca do Inferno*, a realidade adquire cores diversas, próximas às cores de um delírio que, diante da brevidade da vida, se compõe de prazer corporal e espiritual. O que a estética barroca pretende é captar adequadamente o estado de coisas em que a vida é insensata e o corpo é breve e esta visão traz uma sensação de pecado que leva o poeta a descrições mórbidas e degenerescentes.

No romance, este caráter mórbido é superado pelo tom satírico, que é base para a construção do discurso do poeta no romance. Nenhum dos estilos de Gregório de Matos é tão bem apresentado na obra quanto o satírico. Mesmo o seu lirismo é borrado pelos arroubos do desejo carnal, que torna Gregório de Matos o cafajeste adorado pelas mulheres e, talvez, mesmo nesta construção irônica sobre o poeta se possa ver o pastiche de seu lirismo, já que, considerando a dualidade de sua figura, Gregório de Matos possa ser tanto a personagem cruel e desbocada de seus poemas satíricos quanto o cavalheiro amantíssimo presente nos sonetos líricos. Assim, o que estava nos poemas ora como satírico, ora como lírico, ora como religioso adquire caráter múltiplo e contraditório no romance, onde Gregório de Matos é essencialmente crítica e síntese personificada destes estilos. O eu-lírico presente nos poemas se confunde com o indivíduo Gregório de Matos. Criação e criador, cercados de todas as implicações artísticas, sociais e políticas do século XVII, formam a personagem. Embora o poeta saiba ser lírico tanto quanto satírico enquanto observa a cidade e seu povo, no momento em que ele passa a fazer parte desta cidade o seu lirismo parece ser dominado pela ironia avaliadora da sátira. Deste modo, Gregório de Matos tanto se

mostra como lírico quanto como satírico, mas nunca deixa de ser lírico quando demonstra estar sendo satírico e o inverso também é verdadeiro. Por outro lado este é o paradoxo barroco: uma incessante disputa entre o ser e o parecer: “A cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno”. (p. 12).

É importante observar, neste trecho, que os termos antitéticos *Paraíso e Inferno* aparecem com inicial maiúscula, destacando a relevância dos termos na construção frasal enquanto elementos enunciativos de um discurso que permanece e se desenvolve no percurso histórico do romance e que se prende mais ao caráter moral da cidade do que a aspectos cenográficos. O espaço do romance incorpora aspectos culturais e morais impostos pelo colonizador, mas sem abandonar totalmente as características de origem. Há, com isso, uma espécie de unificação ou congruência entre ser e espaço, os quais são marcados ideologicamente pelo tempo histórico narrado.

A cidade e Gregório de Matos são figuras máximas incorporadoras do espírito da época. A primeira por sediar tanto eventos históricos quanto a vida do poeta e a segunda por representar o sentimento do mundo barroco no Brasil. O que desencadeia esta representação no romance é o assassinato do alcaide Francisco Telles, fato que assinala o recorte que se faz sobre a vida do poeta e sobre a história do Brasil, para apresentar e desenvolver questionamentos e reflexões a respeito das imposições moralizantes dos colonizadores sobre os colonizados, do caráter canonizador da história e da crítica literária. Nesta arena em que se transforma a Cidade da Bahia constroem-se dois centros: a personagem Gregório de Matos, de caráter múltiplo (histórico e literário; advogado e político; poeta e assassino) e o assassinato que, representando a guerra pelo poder, é um divisor de águas no romance: de um lado está o burguês, porém colonizado, com o apoio da Igreja, e do outro está o poder colonizador. Há um jogo entre representantes da terra e representantes da coroa. Sobre todas as dualidades paira a ficcionalidade questionadora que propõe um discurso que não é nem o discurso canonizado pela história, nem um discurso totalmente novo ou inventado. O discurso do romance propõe a idéia de que entrar na história pela Cidade da Bahia do final do século XVII, ou pela vida de Gregório de Matos, significa entrar

num período de formação da identidade cultural brasileira pela boca do inferno num duplo sentido: a) o de que se inicia uma caminhada por um mundo de maldades e desordens e b) o de que o inferno é um mundo multiforme de contradições presente em toda a complexidade humana de Gregório de Matos.

O poeta, neste sentido, é quem melhor representa o local e o período narrado e tem a multiplicidade e a contraditoriedade características do Brasil em processo de formação de uma identidade cultural. Nem mesmo padre Vieira, com sua eloquência de sermonista substituiria o poeta neste mundo representativo da formação identitária brasileira que é o *Boca do Inferno*. O padre Vieira é português, tem nacionalidade. E é isto que falta ao nosso poeta que, embora tenha nascido no Brasil, tem uma formação intelectual aos moldes portugueses. O que Ana Miranda faz, no romance, é transpor este caráter polêmico e controverso de Gregório de Matos para toda uma estrutura de época, tornando possível propor questionamentos sobre campos diversos (histórico, literário, político, econômico, social). Historicamente, há mais dúvidas a respeito da vida e da obra de Gregório de Matos do que sobre o padre Vieira e isto parece contribuir para que a ficção se estenda sobre estas fendas da informação histórica. Assim, questionar esse tempo através da figura de Gregório significa rearticular um discurso fundador de uma identidade, a partir de uma personagem também fundadora e de dentro deste discurso problematizar e questionar a constituição do ser e da cultura brasileira. Por meio destes questionamentos, talvez possamos nos atrever a formular uma resposta para a pergunta: por que Gregório de Matos tornou-se canônico?

Portanto, Gregório de Matos é o Boca do Inferno não apenas pelas palavras que profere, mas pelo ser barroco (brasileiro e português) que representa. É uma entrada para desvendar esta complexidade identitária que é o ser brasileiro e é esta a busca maior presente no romance enquanto representação histórica.

Parece haver, no romance, um espírito de época se manifestando em toda a colônia, lugar de confronto entre dois centros de poder: o que se forma na colônia e o do colonizador que tenta expandir seus domínios. No poeta, visto por sua obra, esta oposição não resulta nem da supremacia do padrão da metrópole, nem do americano, há nele uma coexistência ambígua de duas culturas, duas tradições, dois centros,

fazendo Gregório de Matos oscilar de um centro a outro sem definir-se.⁸⁸ A poesia de Gregório de Matos parece estar sempre negando suas próprias formas de expressão, de modo que não se possa definir exatamente qual seria a forma que melhor exprimiria a verdade ou a alma do sujeito.

Se entrarmos na obra do poeta pelos textos que tematizam a cidade veremos que apesar da aparência não existe um padrão de texto, não há um uso homogêneo da linguagem. A sátira é apenas um dos tipos de texto desenvolvidos pelo poeta que está em constante busca por seu próprio registro. O tom satírico enriquece o caráter paródico (em sentido corrente) dos textos que são inversões estilísticas de formas consagradas como o soneto, por exemplo.

É neste sentido da subversão da forma clássica do poema através de um conteúdo satírico que Gregório de Matos aponta para a realização de uma poesia barroca com a cara do Brasil *off-centro* (dividido e multiplicado) e onde só há espaço para ex-cêntricos, mas nem por isso deixa de lado a sua formação lusitana, que lhe ensinou o soneto e o uso da palavra. O espírito de época, presente na poesia de Gregório de Matos, está lá não apenas porque ele vivia no século XVII, mas também porque ele observava, conhecia, atuava e, mais importante, porque ele registrou-se, através da linguagem poética, como homem do seu tempo influenciado e modificado pelo contexto social e histórico.

Deste modo, a formação intelectual de Gregório de Matos está na metrópole, mas a aplicação, o experimento deste discurso ocorre no Brasil, onde a cultura européia domina pela força, mas não deixa de ser contaminada. E é nesta rua de mão dupla que Gregório de Matos caminha e é nela que a formação da identidade do brasileiro emerge no romance *Boca do Inferno*.

Neste reino de duplicidades que é o romance *Boca do Inferno*, está uma que envolve todas as outras: a duplicidade discursiva da narrativa. Através da análise do

⁸⁸ Esta construção de Ana Miranda é uma visão do “ser brasileiro” que muito se parece com a descrita por J. Nabuco e analisada por S. Santiago em “Atração do Mundo” (1995) op. cit. Para Nabuco “os americanos pertencem à América pelo sedimento novo, flutuante do seu espírito e à Europa por suas camadas estratificadas”. Esta dupla formação do espírito brasileiro, segundo Nabuco, possui um equilíbrio aparente, pois “não se pode dar o mesmo peso e valor à busca sentimental do começo e à investigação racional da origem”. Parece, no entanto que no romance há uma grande valorização da busca sentimental do começo e a investigação racional serve como fundamentação desta busca.

narrador do romance, que faremos no capítulo seguinte, poderemos perceber que é por meio deste narrador de voz dupla que esta duplicidade discursiva se dá de forma mais concreta. Nela se apresentam, claramente, os discursos da ficção e da história. Esta análise nos possibilitará dizer, em seguida, que o romance que ora analisamos apresenta uma narrativa metaficcional historiográfica situada num entre-lugar discursivo, já que apresenta um grau de verossimilhança maior que o permitido para uma narrativa histórica e um grau de veracidade maior que o permitido para uma narrativa ficcional em que normalmente se privilegiaria o caráter imaginativo.

2 O NARRADOR BIVOCAL

“Na metaficção historiográfica, demonstra-se que o romancista e o historiador escrevem em conjunto com outros e entre si.” (Hutcheon, p.241).

Sistematizando os principais problemas relativos à narração, Norman Friedman em *The Theory of the Novel* (1967)⁸⁹ propõe as seguintes perguntas: 1) Quem fala ao leitor? 2) De que posição (ou ângulo) narra? 3) Que canais de informação usa o narrador para levar a história ao seu leitor? 4) A que distância ele coloca o leitor, em relação à história? Estas questões nos levariam certamente a uma caracterização do narrador presente no romance, porém isto só é possível se consideramos a narrativa e as implicações temporais expressas nela, principalmente por se tratar de uma narrativa construída sobre o passado histórico e voltada para ideais do presente.

A metaficção historiográfica é uma narrativa que trabalha e se origina sobre a informação construída pela narrativa da história, porém esta informação não é como a jornalística que, segundo Benjamin, “aspira a uma verificação imediata” a narrativa da história situa-se no que Benjamin chama de “Zona de indiferenciação criadora”⁹⁰ e se relaciona com todas as formas épicas. Ora, se considerarmos a metaficção historiográfica como uma reescrita da história, teremos que admitir que, pelo seu caráter histórico, ela aspira à verificação, mas os questionamentos que ela apresenta, através do aspecto ficcional, levam o leitor a desconfiar também da narrativa da história, destituindo-a de certo modo de seu reinado absoluto, quando propõe a narrativa como construto e, portanto, como organizadora de verdades possíveis.

No romance *Boca do Inferno* a informação vem tanto do campo literário quanto do campo histórico. Esta inter-relação discursiva fará com que o narrador se utilize tanto de recursos estéticos e estilísticos da literatura quanto da história narrativa. Neste sentido, a onisciência múltipla do narrador, entendida aqui pela tipologia de Friedman,

⁸⁹ FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction. In: STEVICK, Philip. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 211.

dá condições para que ele transite entre o mundo da história e o da literatura, mudando de posição de acordo com a focalização dada ao poeta Gregório de Matos (artista e indivíduo social e político).

Este narrador que transita entre a historiografia e a narrativa romanesca leva com ele o leitor, que percebe estar sendo contextualizado historicamente em relação ao que está por vir no enredo e que sabe que o mundo de ações imaginárias irá iniciar-se entrecortado de fatos históricos. O narrador, nas introduções de cada parte do romance, ganha a confiança do leitor que o vê como historiador e, em seguida, se aproveita desta confiabilidade adquirida para recriar o fato histórico através da imaginação. Isto é o que ocorre em “O crime”. O narrador, que é um falso historiador, é onisciente em relação a todas as personagens e aparentemente imparcial em relação à morte do alcaide Teles. Sua parcialidade fica aparente através de reflexões sobre a cidade e seu povo, que coincide com a opinião do poeta, pois é construída a partir de seus poemas. O recurso para alternar-se entre narrador historiador e narrador ficcionista, conforme vimos anteriormente, deu-se pela variação do tempo verbal entre o pretérito perfeito e o imperfeito. O primeiro o coloca próximo de Gregório de Matos e de seu tempo e o segundo o aproxima do leitor/observador que o associa também ao contador de histórias, próximo ao narrador de Benjamin. É este posicionamento discursivo do narrador, que ao mesmo tempo utiliza o tempo verbal da história narrativa e adota o ponto de vista do poeta sobre a história, questionando o ponto de vista da história, que o torna paradoxal e auto-reflexivo.

O narrador do romance não é nem o camponês, nem o viajante apresentado por Benjamin, ele assume-se ao final da obra como leitor, como pesquisador, ao fazer uma relação bibliográfica de pesquisa, tal qual o historiador ele se assume também como escritor. Ao contrário do narrador de Benjamin, ele quer não apenas explicar, mas refletir e levar o leitor à reflexão sobre o sentido de uma vida e o sentido da própria narrativa. Para isto, o narrador se divide entre o reflexo do historiador e do ficcionista. Portanto, para a análise deste narrador é importante a valorização dada por Benjamin à inserção do processo criativo à historiografia. Segundo Benjamin, “a história escrita se

relaciona com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro”.⁹¹ Como não há, no texto, indicações em contrário, pode-se considerar que a narrativa oral não está fora deste espectro, afinal o mundo de experiências do seu narrador está inserido no mundo referencial da historiografia. Usando a mesma metáfora de Benjamin, poderíamos dizer que a história escrita se relaciona com a metaficção historiográfica como a luz excessiva está para a penumbra, sem que se possa dizer qual delas é a penumbra ou a luz excessiva, pois em nenhuma delas se tem a visão capaz de perceber o que é interpretação e o que é narrativização, onde começa a verdade (do ponto de vista da história) e onde a verossimilhança. Parece que esta indiferenciação aparente está no fato de a história contar, já que narra sobre um mundo de experiências documentais, e o romance recontar, no sentido de que trabalha sobre outra narrativa, pois o narrador do romance questiona a autoridade do narrador historiador. Isto demonstra que com a difusão da informação e com a extinção da sabedoria, não é apenas a narrativa tradicional que está em franco declínio, mas toda narrativa que se quer como expressão de uma verdade absoluta e universal, seja ela moral ou filosófica.

A epopéia, descrita por Benjamin também como uma “zona de indiferenciação criadora” que contém a narrativa e o romance, é marcada pela memória perpetuadora do romancista em contraste com a breve memória do narrador. Nela a rememoração, ato solitário do romancista, surge ao lado da memória, musa da narrativa, sendo que “a primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate; a segunda a muitos difusos”.⁹² Ora, no romance *Boca do Inferno*, o narrador se afasta de Gregório de Matos para fazer relatos memorialistas, utilizando o discurso indireto, principalmente nas introduções de cada parte do romance, e aproxima-se dele através da rememoração marcada pelo discurso direto e principalmente pela colocação dos verbos no pretérito perfeito. Em certas ocasiões, o narrador se apropria de trechos de poemas de Gregório de Matos, para dar ao seu discurso a credibilidade que, fora do romance, é dada ao texto do poeta como descrição da época e do contexto emprestado ao romance. O narrador diz:

⁹¹ BENJAMIN, p. 209.

⁹² BENJAMIN, op. cit. p.211.

Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu. Gregório de Matos foi informado sobre a morte do alcaide. Sofria ao ver os maus modos da governança, porém reconhecia que não apenas aos governantes, mas a toda a cidade, o demo se expunha. Não era difícil assinalar os vícios em que alguns moradores se depravavam. Pegou sua pena e começou a anotar. (p. 33.)

A rápida mudança do tempo verbal tira o narrador do interior da personagem e o coloca no mundo exterior da ação, como se fosse parte de Gregório de Matos. Ele é interior e exterior, ficção e história; objetivo e subjetivo. O que este narrador apresenta ao leitor, nos parágrafos seguintes, são as anotações do poeta e a narração indireta destas anotações acaba por confirmar a proximidade do narrador em relação ao poeta devido à onisciência. É interessante notar que a onisciência se dá tanto em relação ao olhar distante sobre a história (marcado pelo pretérito imperfeito) quanto pelo olhar sobre a ação da narrativa e parece ser isto o que garante confiabilidade ao narrador que, ao mesmo tempo, veste a máscara da história, imitando seu discurso, e interfere nela ficcionalmente. A onisciência do narrador torna-o confiável, quando se aproxima de figuras ou fatos históricos, ainda que estejam carregados de imaginação, de interpretações e reflexões sobre a narrativa e o ponto de vista histórico questionados no romance. Assim, se a narrativa autêntica de Benjamin privilegia a repetição para a perpetuação, através da memorização; a metaficção historiográfica privilegia a paródia, a repetição em diferença, utilizando-se da rememoração histórica e, no caso de *Boca do Inferno*, literária.

A busca pela história do outro, em outro tempo e outro contexto, revela a falta de experiência do narrador pós-moderno e é esta falta de experiência que o faz, segundo Silviano Santiago, subtrair-se à ação narrada e identificar-se com um segundo observador – o leitor. Em *O narrador pós-moderno*, o ensaísta dirá ainda que “ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna”.⁹³ No caso do romance *Boca do Inferno*, a experiência de Gregório de Matos leva narrador e leitor a reflexões

⁹³ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. p. 44. A citação se encontra no texto de Benjamin na página 200.

sobre o percurso histórico da formação identitária do Brasil e de sua história literária. A focalização da narrativa sobre Gregório de Matos e sobre o assassinato do alcaide revela já a intenção questionadora do romance sobre o recorte histórico. A sabedoria, característica do narrador de Benjamin, está expressa na narrativa, mas não advém do narrador e sim da personagem vista como construto.

Há, portanto, uma desvalorização da experiência pessoal do presente, tornando o passado um conselheiro para o presente, porém como nos diz, mais uma vez, S. Santiago, citando Benjamin, aconselhar não pode mais ser “Fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”⁹⁴, pois a “incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes” impossibilita-nos de ver a história como uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos. As narrativas, hoje estão sempre a recomeçar. Não há fechamento hierárquico.

O que muda nas ações do homem de uma geração para a outra é o modo de encará-las. Do mesmo modo, na metaficção historiográfica o que muda em relação à narrativa da história são questões estruturais e o ponto de vista. Privilegiando os ideais éticos, morais, culturais e filosóficos de Gregório de Matos, o narrador dá voz ao colonizado, ao artista então marginalizado e que postumamente tornou-se canônico.

⁹⁴ SANTIAGO, p. 46.

3 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: UM ENTRE-LUGAR

No capítulo Metaficção Historiográfica: “o passatempo do tempo passado” da *Poética do pós-modernismo* (1989), L. Hutcheon cuida de diferenciar a metaficção historiográfica da historiografia, do romance histórico e do romance não-ficcional, difundido a partir da década de 60 do século XX. Há, nesta distinção, o objetivo claro de confirmá-la como um modo de narrar que surge de interesses ideológicos que vão ao encontro dos conceitos do que ela vem denominando pós-modernidade. Os critérios para esta distinção partem do princípio de que a apresentação de toda forma narrativa é construção e linguagem, tornando possível, na literatura e em outras formas de representação artística, a confusão deliberada da noção de que o problema da história é a verificação, enquanto que o da ficção é a veracidade.

Com relação ao romance histórico definido por Lukács, Hutcheon dirá que na metaficção historiográfica os protagonistas “podem ser tudo menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional.”⁹⁵ E ainda, referindo-se ao romance não-ficcional, Hutcheon diz que apesar destes romances apresentarem uma mistura entre ficção e fato sobre a história popular, o seu caráter denunciativo ao “questionar seriamente quem determinava e criava essa verdade (a verdade constituída no romance)”⁹⁶ põe dúvidas sobre uma possível inclusão da ficção jornalística como metaficção historiográfica ou o seu posicionamento paralelo a ela.

Fica clara, portanto, a apresentação da metaficção historiográfica como um novo modo de narrar. E esta novidade implica em uma formação discursiva que também não se confunde com o discurso da história e nem somente com o discurso ficcional. Para melhor desenvolver esta questão será pertinente o texto de Walter Mignolo intitulado “*Lógica das diferenças Política das semelhanças*”⁹⁷.

Para confirmar a metaficção historiográfica como um entre-lugar discursivo, é pretensão aqui analisar os movimentos das práticas lingüísticas historiográficas e as

⁹⁵ HUTCHEON, p. 151.

⁹⁶ HUTCHEON, p.153.

⁹⁷ AGUIAR, F. e CHIAPPINI, L. (Org.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP.1993.

ficcionais, que, segundo Mignolo, são portadoras de marcos discursivos de ficcionalidade e de historicidade. Tais marcas estão presentes no romance *Boca do Inferno*, Considerando que a narrativa não se fixa nem na “convenção de ficcionalidade” nem na “convenção de veracidade”, mas é flutuante entre estas duas convenções. É possível ver, nesta flutuação, a realização, mais uma vez, do intuito de problematizar conceitos e convenções totalizadoras e fechadas que parece ser o grande diferencial da metaficção historiográfica.

O primeiro movimento de práticas lingüísticas historiográficas que se pode observar no romance é a alternância discursiva do narrador, que desde o início demonstra características ambíguas, aparentando-se ora com o narrador dos relatos de viagem (o cronista), ora com o narrador de ficção. O primeiro lembra aqueles narradores do século XIX que buscavam a origem do Brasil para, assim, descreverem uma ‘nacionalidade essencial’ e uma ‘identidade sem rachaduras’, constituindo não apenas a origem da literatura brasileira, mas uma “unidade nacional via literatura e história literária”.⁹⁸ E o segundo usa e abusa da liberdade criativa para subverter esta idéia de que a literatura nacional brasileira tem origem com o romantismo.

Apresentar Gregório de Matos como essencialmente brasileiro é um indicativo desta proposta de uma literatura genuinamente brasileira já na época colonial. Há nas entrelinhas do romance, como já vimos anteriormente, uma discussão contemporânea que se deu quando Haroldo de Campos publicou o ensaio “O seqüestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos” (1989), criticando a argumentação de Antonio Candido sobre a caracterização da produção barroca no Brasil colônia como uma produção ainda bastante influenciada e até dependente da produção portuguesa, principalmente por suas características épicas.

Por outro lado, o detalhamento geográfico e a construção cenográfica da cidade são características dos relatos de viagem escritos no século XIX, principalmente atendendo ao descritivismo romântico. O narrador do romance *Boca do Inferno*, após localizar e descrever a cidade, aponta exatamente para o “descompasso entre o que se

⁹⁸ SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui; o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

define como Brasil e o que se vive como tal”,⁹⁹ a visão edênica de uma “suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas” (p.12) é imediatamente destituída e até atualizada por uma visão demonocrática, que apresenta a cidade como o lugar “onde os demônios aliciavam almas para povoarem o inferno” (p. 12).

Este narrador, especialista em cartografia e que não ignora as marcas históricas do lugar a ser descrito e localizado, mostra-se também preocupado com a estrutura social e política deste local quando o descreve:

A baía de pouco mais de duas léguas, começava na ponta de Santo Antônio, onde tinha sido edificada a fortaleza do mesmo nome, e terminava aos pés da ermida de Nossa Senhora de Monserate. No meio desse golfo estava a cidade, sobre uma montanha de rocha talhada a pique na encosta que dava para o mar, porém plana na parte de cima; esse monte era cercado por *três* colinas altas, sobre as quais se estendiam as povoações. Ao sul, as casas terminavam nas proximidades do mosteiro de São Bento; ao norte, nas cercanias do mosteiro de Nossa Senhora do Carmo. O *terceiro* extremo da cidade, a leste, era escassamente povoado.

Três fortes, dois em terra e um no mar, defendiam a praia estreita da Bahia. A faixa longa da costa, onde se enfileiravam armazéns, lojas e oficinas, ligava-se à parte alta por *três* ruas íngremes. O barulhento molinete dos jesuítas içava a carga pesada entre uma e outra partes da cidade. (p.11. Grifos meus).

Há, neste trecho, a idéia de que os jesuítas tinham uma função pendular nas relações políticas entre a parte alta e a parte baixa da cidade. Talvez, o desgaste do poder jesuítico seja o que torna o “molinete” barulhento e a carga pesada. Há indícios, portanto, de que a posição dos jesuítas como centro de poder estará, no contexto do romance, em franco declínio. O padre Antônio Vieira é o representante deste declínio no romance.

A força da Inquisição, no romance, é apresentada mais como força política do que como força religiosa. Vieira foi perseguido pelo Santo Ofício, quando não teve mais a proteção de dom João IV. Foi a luta política do padre Vieira que o tornou criminoso diante da Igreja e não a sua prática religiosa.¹⁰⁰ O apoio que dava à

⁹⁹ SUSSEKIND, P. 24.

¹⁰⁰ Segundo o historiador e poeta baiano Fernando Rocha Peres, Gregório de Matos gozou das mesmas vantagens que Vieira, pois não fora perseguido pelo Santo Ofício, porque sua família tinha ligações com a inquisição. O avô de Gregório foi familiar da inquisição do Santo Ofício aqui na Bahia, nomeado pelo visitador D. Marcos Teixeira.” Ver: PERES, F. R. Gregório de Matos, 360 anos. Jornal de Poesia, p. 1 – 12. Disponível em < <http://www.secrel.com.br/jpoesia/lucc/html> > Entrevista. Acesso em 12/2002.

comunidade judaica foi usado como desculpa, para uma perseguição religiosa que o afastava da corte e de decisões políticas. No Brasil, a perseguição ganha ares efetivamente políticos. Sem poder contar com as antigas influências na Corte, Vieira conta agora com o apoio dos judeus.

(...) Estou caído das graças que me favoreceram outrora, de ministros e validos, dentre os quais o Marquês de Gouveia. Em Portugal todos sabem que acreditei ser el rei dom Afonso preferido a seu irmão, como era justo. E que por este motivo, fui perseguido e avexado como menos poderoso. (...). (p.170).

É notável, portanto, a figuração do desgaste do poder dos jesuítas na Europa. Este desgaste se estende, no romance, ao Brasil.

Ainda com referência à descrição da cidade no início do romance, é significativa o número 3 para a construção cenográfica. O monte, sobre o qual se localiza a cidade, está cercado por três colinas altas; três fortes defendem a praia da Bahia e a parte baixa se liga à parte alta por três ruas íngremes. Ora, não podemos esquecer que são três os poderes em confronto na cidade: a Igreja (representada pelo padre Vieira); o governo de Portugal (representado pelo Braço de Prata) e a aristocracia brasileira (representada pelos Ravascos e por Gregório de Matos). Vemos, assim, que a estrutura física e ideológica da cidade está de acordo com a estrutura estética do romance que apresenta a Bahia e o povo baiano sob o jugo do tridente demoníaco dos poderosos. E o mais interessante é que esse tridente surge tanto como forma natural do relevo geográfico, quanto como forma artificial, imposta, do modo de governar e disputar o poder. Nota-se que a descrição da costa brasileira leva em consideração a descrição histórica da Bahia do século XVII e o molinete dos jesuítas aparece como metáfora de um contexto que envolve toda a estrutura social e política da cidade. Há, portanto, um jogo lingüístico na fala do narrador que o constitui ambigualmente tanto como um historiador ficcionista, quanto como um ficcionista historiador.

Ao imitar o narrador dos relatos de viagem, o narrador do romance sugere que a “certidão de verdade”¹⁰¹ do que é tomado como matéria ficcional pode ser encontrada fora do romance. Ou seja, não é a partir do romance apenas que se quer que o leitor

¹⁰¹ A expressão foi usada (com aspas) por Flora Sussekind, op. Cit. Quando trata da “viagem como ‘certidão de verdade’”. (p. 46 – 50).

construa um sentido, mas também a partir de um narrador que vem de fora, habitualmente tido como mais confiável, e que traz consigo o que Walter Mignolo denomina de “convenção de veracidade”. Este narrador é um viajante (pesquisador) ou um historiador (cronista).

Se há, de alguma forma, a assunção da pesquisa historiográfica para a construção do romance, este ato já pressupõe uma intenção de trazer para o texto a “certidão de verdade” sem, no entanto, destituir a “convenção de ficcionalidade” instaurada pela forma romanesca. A descrição da cidade, por exemplo, se dá com base nas descrições históricas, mas há no romance um aproveitamento das descrições física, objetiva, para anteciper proposições subjetivas, estruturas sociais e políticas importantes para a contextualização e para a construção do enredo. Há a aproximação entre o discurso histórico e o discurso ficcional, mas sem confundi-los.

É neste sentido que os romances que trabalham sobre o discurso e a narrativa da história, como é o caso do romance *Boca do Inferno*, reforçam a “convenção de veracidade”, mas sem abandonar a “convenção de ficcionalidade”. A apropriação do discurso histórico, no entanto, se dá apenas parcialmente no romance, pois, como poderemos verificar a seguir, o romance atribui às personagens, do mesmo modo que à cidade, a complexidade subjetiva que a história parece restringir ao que está exposto em documentos. Isto é, havendo registros de fala da pessoa histórica, estas falas poderão ser narradas e/ou interpretadas pelo historiador. O romance trata de construir estas falas, reflexões, sensações e movimentos enquanto atitudes possíveis de acordo com o enredo já traçado pela narrativa da história, ora assimilando ora destituindo interpretações, e de acordo com a noção que se tem dos entes vivos. Exemplificamos:

(...) As coisas eram bem diferentes do que pensava, e o estudo orientado pelos jesuítas deu-lhe segurança e até arrogância no sentido moral. Iniciou ali sua preparação como letrado que, na época, considerava indispensável. (p.86).

Gregório de Matos tinha catorze anos e viajava sozinho. O medo se misturava ao facínio. (p.87).

[Gregório de Matos] Falou depois sobre Gongora y Argote, declamando poesias em castelhano. Seus olhos pousavam ora em Bernardina Ravasco ora em Maria Berco. As duas ouviam embevecidas. As palavras soavam com clareza, cheias de emoção. Sem saber porquê, Maria Berco sentiu-se corada. Estava dominada por um estranho sentimento, como se o homem à sua frente fosse, de uma maneira misteriosa, perfeitamente confiável. (p.93).

No romance *Boca do Inferno*, o narrador historiador se confunde com o narrador ficcionista, quando figuram um objetivo comum: narrar questionando narrativas. É preciso ficar claro, portanto, que os discursos não se confundem, mas a função do narrador historiador (convenção de veracidade) e a função do narrador ficcionista (questionar livremente, instaurando uma convenção de ficcionalidade) se confundem para problematizar o que se lê como verídico e o que se lê como ficcional. Assim, cada uma das seis partes do romance apresenta uma introdução que localiza, contextualiza ou explica o conteúdo do capítulo e, para isto, o narrador utiliza-se do discurso, das informações e da confiabilidade garantida pela “convenção de veracidade” existente entre o leitor e o texto histórico. O que o romancista quer é que o leitor, iludido pelas características lingüísticas da imitação, reaja de acordo com a “convenção de veracidade”, quando deveria reagir de acordo com a “convenção de ficcionalidade”, relacionando e transferindo, por exemplo, o Gregório de Matos e os atos dele ao Gregório de Matos apresentado pela narrativa da história.

Vemos, portanto, uma diferença entre a posição do leitor da ficção histórica herdada do romantismo e a posição do leitor da metaficção historiográfica. Lembramos que a realização da primeira se dá pelo envolvimento ficcional do leitor, ou seja, quanto maior a crença do leitor em relação ao caráter ficcional do narrado, ainda que se tratando de um texto realista, melhor a sua realização; já a metaficção historiográfica quer que o leitor tenha um envolvimento crítico, quer que ele questione, investigue, busque respostas possíveis e não respostas únicas, totalitárias. A metaficção historiográfica precisa, por isso, de leitores experientes. Quanto maior o horizonte de conhecimento histórico, ficcional e literário deste leitor melhor será a decodificação do texto, melhor a apreensão do romance enquanto elaboração ensaística, enquanto “obra aberta”.

Assim, numa dupla interferência de discursos, o leitor pode ler o ficcional como histórico e vice-versa. Esta dupla interferência ocorre no plano da leitura, variando de intensidade e frequência de acordo com o horizonte de conhecimento do leitor e pode ser verificada através da análise da construção discursiva do romance.

Denominamos os romances que trabalham sobre o discurso da história de romances históricos, porque relacionamos as personagens e os fatos narrados ficcionalmente aos fatos e personagens apresentados pela história, os quais entendemos como “reais”, quando poderíamos pensá-los como verdadeiros apenas enquanto discurso ficcional.

O assassinato do alcaide Francisco Teles é um fato ficcional porque está no romance e é verídico porque está no relato da história. A apropriação de fatos e personagens históricos pelo romance não traz a ele a característica da história apenas, mas também a substância da história. A especificidade histórica atualizadora dos romances contemporâneos não nos permite mais caracterizá-los como históricos apenas. Como nos diz a própria Ana Miranda, todos os romances “são memória, todos descrevem percursos humanos, e todos não passam de pouco mais que o registro dos crimes, loucuras e infortúnios da humanidade”.¹⁰² Se “os artistas sempre foram uma espécie de historiadores ou do passado ou do seu presente”¹⁰³, como nos diz ainda a autora, nem sempre a narrativa da história foi tão assumidamente utilizada para a construção de romances que parecem deixar de serem históricos apenas para serem também romances-história, na medida em que podem ser definidos como paródia, e por vezes pastiche, da história.

Nestes romances, depois de misturar elementos ficcionais com referências à história e à realidade, como se deve segundo Umberto Eco, as referências precisas à história se confundem com as referências a uma possível realidade e “o leitor já não sabe muito bem onde está”.¹⁰⁴ Ele não diferencia o que veio da história e o que veio da imaginação do romancista. A figura do narrador, que se apresenta como uma voz ficcional é também a voz do narrador historiador, confundindo o leitor que tem consciência de que este narrador não remete apenas à figura do autor, como ocorre na narrativa da história, mas também a uma figura ficcional com características discursivas próximas às características do poeta Gregório de Matos. Quanto a isso,

¹⁰²MIRANDA, A. Scott, Lukács e o romance histórico. *Revista Caros Amigos*. São Paulo: Editora Casa Amarela, ano II, n. 12, p.29, Set./1998.

¹⁰³Idem, p.29.

¹⁰⁴ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994, p. 131.

Linda Hutcheon dirá que os leitores da metaficção historiográfica contemporânea têm “o prazer da dupla conscientização da natureza fictícia e de uma base no real”.¹⁰⁵ O leitor, consciente desta duplicidade do romance, projeta o modelo ficcional na história antes mesmo de projetá-lo na realidade e passa a acreditar na existência histórica e, conseqüentemente, real das personagens e dos acontecimentos ficcionais apresentados no romance. Este é o engodo da metaficção historiográfica, fazer o leitor ler ficção como se fosse história e também o inverso. Para a metaficção historiográfica o leitor modelo é aquele que conhece a história do passado e do seu presente para que possa ver a atualização discursiva da história e compreender a atualidade do discurso literário.

Assim, apesar de haver um paratexto dizendo “romance” que faz o leitor entender a narrativa como ficcional, há também outro dizendo “bibliografia” que traz confiança ao leitor de que o que está no romance é fruto de uma pesquisa sobre documentos e que, portanto, é romance-história e não apenas romance histórico. Diríamos, então, que o romance *Boca do Inferno*, é romance histórico nos momentos em que o narrador se aproxima do tempo narrado e é romance-história quando ele se distancia, como parece ocorrer na primeira página do romance, onde a descrição se parece com a dos relatos de viagem descritos por Flora Sussekind, ou quando se posiciona como contemporâneo de Gregório de Matos e utiliza-se da memória possível do poeta para tratar de suas relações com a Corte e com o padre Vieira e até mesmo dos costumes da época:

“Quando foi que tu o conheceste?”, Perguntou Anica de Melo.

“Na primeira vez em que nos encontramos eu estava em Lisboa, de férias da Universidade de Coimbra. Eu tinha dezoito anos e Vieira acabava de chegar da missão do Maranhão...”

Em 1661, o jesuíta e o poeta se reencontraram em Lisboa. Gregório de Matos acabava de se formar em cânones e casara com dona Michaela de Andrade. Vieira havia sido expulso, juntamente com outros jesuítas, do Maranhão, e estava amargurado. (p. 173)

Esta proposição do leitor como o decodificador da ficcionalidade e da historicidade no romance, nos leva à formulação extrema de Jacques Ehrmann,

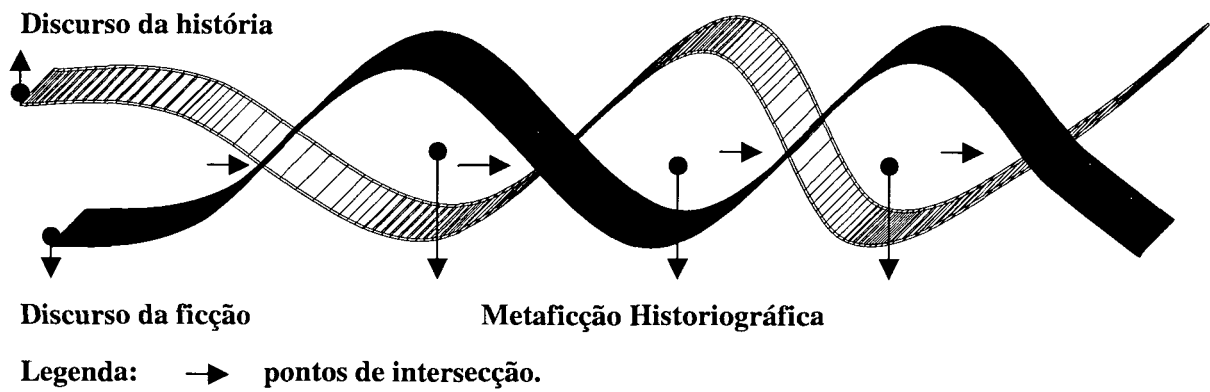
¹⁰⁵ HUTCHEON, op. cit., p. 143.

apresentada por Hutcheon, que diz que “a história e a literatura não têm existência em si e por si. Somos nós (enquanto leitores) que as constituímos como objeto de nossa compreensão”.¹⁰⁶ Segundo Linda Hutcheon, na metaficção historiográfica há a confusão deliberada da noção de que o problema da história é a verificação e o problema da ficção é a veracidade. Assim, enquanto sistemas de significação em nossa cultura a ficção e a história introduzem sentidos e a metaficção historiográfica vem revelar estes sentidos como construção e imposição.

Utilizando-se tanto do discurso histórico quanto do discurso romanesco para criar *Boca do Inferno*, Ana Miranda apresenta-nos um terceiro discurso que não pode ser definido como inteiramente ficção (como ela o caracteriza na capa do livro), nem como inteiramente história (como sugere a bibliografia apresentada no final do livro). Há um movimento na voz do narrador que faz o leitor (pensamos no leitor modelo) transitar entre ficção e história do mesmo modo que transita entre a prosa de Ana Miranda e a poesia de Gregório de Matos; entre o barroco do século XVII e os conceitos do que se tem denominado pós-moderno, entre o Brasil de 1683 e o Brasil de 1989. Assim, a metaficção historiográfica ocupa um entre-lugar discursivo que depende diretamente do “horizonte de conhecimento” do leitor, que determinará o grau de ficcionalidade e o grau de historicidade presentes no romance. Quanto maior for o conhecimento e a experiência do leitor, melhor será o reconhecimento deste entre-lugar discursivo. Porém, seu conhecimento e sua experiência de leitura não o torna capaz de definir uma linha de separação entre a história e a ficção, pois se há uma linha neste processo ela não separa, mas une pelo viés do texto. Há uma interseção entre a linha da ficção e a linha da história e a metaficção historiográfica se localiza entre um ponto de intersecção e outro. Uma figura mostra mais claramente esta formação do discurso metaficcional historiográfico:

¹⁰⁶ Apud HUTCHEON, *Poética do Pós-modernismo*. P. 149.

FIGURA 1



Esta figura pode ainda representar a característica principal destes romances que, de acordo com a pesquisadora canadense “instalam, e depois indefinem a linha de separação entre a ficção e a história”.¹⁰⁷

Assim, o que o narrador do romance *Boca do Inferno* diz usando o discurso dos relatos de viagem ou do historiador, apesar de estar fundado no relato da história, não pode ser definido como história, pois está inserido num contexto ficcional e, ao mesmo tempo, tem todo o amparo histórico dado pela bibliografia para constituir-se como relato histórico. Veja-se, por exemplo, o trecho em que o narrador contextualiza a relação de Gregório de Matos com o padre Antônio Vieira, mostrando que ambos acabaram, de algum modo tornando-se mártires, sofrendo com as imposições e perseguições políticas, por não se adequarem ou não aceitarem a vida da colônia sob o domínio português. A aproximação das personagens tem justificativa política e ideológica, pois, ainda que representem facções diferentes do poder, estão unidos pelo posicionamento histórico e pela marginalidade condicional provocada por seus posicionamentos político e social.

Em 1661, o jesuíta e o poeta se reencontraram em Lisboa. Gregório de Matos acabava de se formar em cânones e casara com dona Michaela de Andrade. Vieira havia sido expulso, juntamente com outros jesuítas, do maranhão, e estava amargurado.

¹⁰⁷ HUTCHEON, p. 150. No mesmo parágrafo a autora dirá ainda que “esse tipo de indefinição genérica tem sido uma característica da literatura desde o épico clássico e a Bíblia (...), mas a afirmação e o rompimento das fronteiras, simultânea e declaradamente, são mais pós-modernas”.

Com a revolução palaciana, Vieira foi desterrado para o Porto e Gregório de Matos, logo em seguida, nomeado para juiz, procurador e representante da Bahia na Corte. João IV protegera Antônio Vieira da Inquisição, mas depois que esse rei morreu a rainha Luíza de Gusmão revogou as medidas adotadas em favor dos judeus e extinguiu a Companhia de Comércio. A Inquisição excomungou o rei depois de morto e iniciou contra Antônio Vieira uma investigação de sangue. (...) Não foi comprovada a existência de nenhum sangue hebraico. Aquilo que Vieira fazia pelos judeus não era do sangue, mas do pensamento. Abandonado pelos poderosos, o jesuíta começou a sofrer todo tipo de perseguição (...) Vieira foi jogado numa prisão por ter feito profecias. (p. 173 – 174).

Em seguida, na voz de Gregório de Matos, transparece a fuga da história para a ficção e revela-se o amor de Gregório por Vieira. Um amor que se inicia com a admiração pelo teólogo que era o padre Vieira e que culmina com a igualdade política em que se encontram no tempo da narrativa do romance. Ambos excluídos da Corte portuguesa e perseguidos pelo governo do Brasil: “Eu amava Antônio Vieira, mas nada podia fazer para ajudá-lo. Nem mesmo falar sobre ele. Tinha pesadelos terríveis, sentia-me impotente e traidor. Na verdade, eu tinha medo do Santo Ofício”. (p.174).

E na página seguinte, após todo este detalhamento sobre o que acontecia com Gregório e com o padre Vieira, o ano de 1661 é reduzido a um parágrafo pelo narrador que parece brincar com a especificidade do discurso histórico.

Esse ano passara sem que nada de extraordinário acontecesse, senão a publicação de *Reflexions ou sentences et maximes Morales* de Rochefoucauld, a nomeação de Juan Cabanilles como organista da catedral de Valência, a morte do pintor neerlandês Pieter Jansz Saenredam – apesar de que nenhuma morte é extraordinária –, a grande peste de Londres e alguns cometas no céu. (p.175).

Apesar de ter dedicado um capítulo inteiro para relatar os encontros e a relação entre Vieira e Gregório, o narrador não apresenta a Inquisição ou mesmo as perseguições ao padre Vieira como fatos “extraordinários”. Parece haver aqui um exemplo claro da subversão da narrativa da história. O individual ganha relevância, embora não seja considerado extraordinário – termo entendido aqui em dois sentidos: o de acontecimento grandioso, importante para a humanidade e o de acontecimento que não pode ser previsto ou esperado. É importante ressaltar ainda que um sentido não exclui o outro – e o geral tem *status* de extraordinário, mas não é esclarecedor ou não tem importância em relação ao contexto narrado, a não ser como demarcador

temporal. Aliás, entre os fatos relacionados como “extraordinários”, há apenas dois que são realmente extraordinários, no sentido de que estão fora da ordem ou que não poderiam ser previstos ou esperados: a peste de Londres e a morte do pintor neerlandês. Porém nenhum deles é “extraordinário” em relação ao contexto do romance.

Parece haver, neste trecho, uma quebra do sentido histórico que surge através da quebra da seqüência narrativa. As perseguições realizadas pela Inquisição, tema constante nas narrativas históricas por suas conseqüências amplas e múltiplas no processo cultural da humanidade, são de suma importância para a contextualização que se faz e, ao mesmo tempo, esta contextualização poderia ser feita através de outros eventos, porém sem os mesmos efeitos estéticos. Mais uma vez o cânone histórico faz a diferença na narrativa metaficcional. É como se o narrador nos perguntasse: O que faz um fato ser canonizado pela história? Por que fatos locais só contextualizam histórias locais? A história pode mesmo ser universal ou total?

O narrador de *Boca do Inferno* dá aos fatos locais o caráter de extraordinários para mostrar que qualquer fato pode tornar-se extraordinário, importante, grandioso desde que esteja inserido num contexto que justifique a sua importância. As investidas da Inquisição contra o padre Vieira não são importantes para a evolução da humanidade, mas passam a ser importantes para a formação de uma identidade brasileira e para a formação de Gregório de Matos. Assim, a relevância de um acontecimento em detrimento de outro é uma arbitrariedade da história, pois todos os fatos são igualmente importantes. Se escrevêssemos a biografia de Rochefoucauld, a publicação de sua obra certamente se tornaria um fato extraordinário, ainda que apenas em relação à biografia.

Como um discurso que produz sentido, a metaficção historiográfica institui o sentido histórico, questiona-o e subverte-o através do discurso ficcional. O sentido que a metaficção historiográfica apresenta, transita entre o sentido produzido pelo discurso da história e o sentido produzido pelo discurso ficcional, instalando-se entre o verídico e o verdadeiro (verossímil); entre o particular e o geral; entre o centro e a margem; entre a exploração e a subversão. Parece caracterizar-se como síntese de ambigüidades, quando questiona e não responde, desconstrói para construir, vela e revela, propõe e subverte.

**ENFIM, ENTRE LAÇOS
DOS ANOS 80**

1 JUSTIFICANDO A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Seymour Menton, procurando as possíveis causas da proliferação do “novo romance histórico” na atualidade, focaliza sua reflexão sobre o contexto da produção na América Latina, o que nos permite transferir esta focalização para a produção metaficcional historiográfica brasileira.

O quinto centenário do descobrimento da América é o primeiro e mais significativo fator apresentado por Menton. Segundo ele, esta data provocou inúmeras reflexões e questionamentos sobre o papel da América no mundo. Além disso, a preocupação com a situação política e social da América Latina, vista como a América do Terceiro Mundo, colabora para uma tentativa de resgate de outros discursos, ainda que não oficiais, que surgem antes como forma de reação a uma realidade desagradável do que como uma forma de escapismo puro e simples. O resgate destes discursos é uma forma de fazer soar a voz dos oprimidos ou dos colonizados contra os colonizadores e tornar possível a existência de novos discursos. Sobre esta questão são pertinentes as idéias de Silviano Santiago sobre o lugar do discurso latino-americano. O autor diz, em defesa do novo mundo, que “o silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”¹⁰⁸

O questionamento sobre as fronteiras entre os gêneros e sobre as relações entre a ficção e a história, aliados ao fascínio pelo passado gerou também, segundo Menton, a febre de biografias e de obras de caráter histórico destinadas ao grande público. É impressionante a quantidade de trabalhos, não apenas na área da literatura como também do cinema e da televisão, que têm retratado principalmente a época e/ou figuras da época colonial. Carlota Joaquina, D. João IV, Gregório de Matos, Padre Vieira entre outros são personagens constantes em séries, mini-séries, filmes e romances brasileiros. Isto demonstra que há, certamente, uma preocupação com o olhar para o passado, no sentido de uma busca de reconhecimento, mas, por outro lado,

¹⁰⁸ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1971. p. 19.

há também a constatação de que este passado só pode ser re-visitado de forma irônica e não mais revivificado como no romance histórico de Lukács. E esta re-visitação prevê uma atualização da leitura da história e um questionamento sobre conceitos como o de originalidade, que levam a posicionamentos ideológicos contemporâneos.

Ana Miranda, ao escrever, dá ao *Boca do Inferno* o caráter da “disponibilidade” definido por Barthes como “o próprio ser da literatura”. Para Barthes:

Escrever significa fazer estremecer o mundo, colocar uma pergunta indireta à qual, o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta quem dá é cada um de nós, que lhe traz a sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem e liberdade variam infinitamente, a resposta do mundo ao escritor é infinita: não cessa jamais de responder ao que está escrito para além de qualquer resposta; afirmados, contradições depois, por fim substituídos, os significados passam e a pergunta permanece... Mas para que o jogo se complete (...) devem-se respeitar algumas regras: é preciso, de um lado, que a obra seja verdadeiramente uma forma, que ela indique um sentido duvidoso, não um sentido fechado.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Apud ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 40 – 41.

2 DÉCADA DE 80: O BRASIL NA BOCA DO INFERNO

A década de 80 do século XX, no Brasil, foi marcada pelo retorno gradual à democracia. A abertura política se concretizava, os brasileiros voltavam a escolher seus dirigentes, os políticos cassados regressavam ao país e à vida pública. Novas siglas partidárias expressavam o novo desenho das forças sociais. A economia, no entanto, anunciava tempos difíceis de crises sucessivas. Os brasileiros estavam diante daquela que viria a ser denominada “década perdida”.¹¹⁰

O movimento democrático e a campanha pelas eleições diretas para presidente da república, o “diretas já” de 1983-4, sensibilizou o domínio dos partidos ligados ao governo que elegeram Tancredo Neves. Eleito em 15 de janeiro de 1985, ainda indiretamente, Tancredo Neves simbolizava a vitória da sociedade civil e a retomada do respeito à vontade popular. No entanto, a morte de Tancredo Neves, antes mesmo de tomar posse, representou um duro golpe às esperanças nacionais. Em seu lugar, assumiu José Sarney que governou até 1990.

A partir de 1985 há um avanço na cultura do país. Diretores teatrais, como Antunes Filho, com *paraíso zona norte* e *O eterno retorno* (da obra de Nelson Rodrigues), são consagrados. No cinema, Fernanda Torres se consagra em Cannes, recebendo o prêmio de melhor atriz de 1986 pelo filme *Eu sei que vou te amar*, de Arnaldo Jabor. Por outro lado, de acordo com Luis Costa Lima, “o intelectual está subordinado a um reconhecimento explicitamente político na sociedade brasileira e continua a exercer uma atividade ornamental”.¹¹¹

As oscilações econômicas do país, que estava com uma inflação prestes a atingir os 365% ao ano, levou o governo, no fim de 1987, a decretar moratória. Em meio a descrença popular, no entanto, dois fatos trouxeram a perspectiva de dias melhores: em 1988 promulgou-se a nova constituição, que ratificou, apesar das críticas, em definitivo o estado de direito no país. E, em 1989, realizou-se a primeira eleição direta

¹¹⁰ BANCO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL Anos 80. Livro 50 anos, Distrito Federal. Disponível em: < http://www.bndes.gov.br/conhecimento/livro50anos/livro_anos_80.PDF >

¹¹¹ LIMA, Luis Costa. Dependência Cultural e Estudos Literários. In: _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco. 1991. p.269.

para presidente da república em quase 30 anos, vencida por Fernando Collor de Mello, que despertou a voz nacionalista reconquistada pelo movimento democrático, quando usou das vestes da justiça para esvaziar as contas bancárias da nação.

Foi nesta conturbada década, em que o Brasil transitou entre céticos e lunáticos, entre o sonho da democracia e da autonomia social e a trágica realidade, que Ana Miranda pesquisou e escreveu sobre uma época e um contexto em que o Brasil vivia outros conflitos com os mesmos fins. Não há em *Boca do Inferno* uma luta pelo poder entre militares e civis, mas entre colonizadores e colonizados. De 1683 a 1983, são três séculos exatos de evolução literária e política, no entanto as disputas permanecem como um “eterno retorno”, o presente como simulacro do passado.

A figuração de Gregório de Matos como poeta brasileiro tornou-se polêmica a partir do século XIX e no século XX ganha um novo delineamento, principalmente através da *Formação da literatura brasileira* (1957) de Antonio Candido, do romance *Boca do Inferno* (1989) de Ana Miranda e do *Seqüestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989) de Haroldo de Campos e de *A sátira e o Engenho* de João A. Hansen (1989). A “década perdida” foi, portanto, uma década de fermentação, de questionamentos que viriam a ser propostos a partir da década seguinte. Foi uma década de transição.

Do mesmo modo que a morte do alcaide Antônio Teles de Meneses, no romance, é tão decisiva para modificações políticas no século XVII, a morte de Tancredo Neves provocou o fortalecimento do movimento democrático, levando o país às eleições diretas em 1989. Estas modificações a princípio favoreceriam, em ambos os casos, a população. Apesar do aparente paralelo, o posicionamento político de Tancredo e do alcaide divergem. Enquanto Antônio Teles é representante de um governo militar explorador, Tancredo é uma opção mediadora que, por sua morte, se transforma em símbolo do movimento democrático. Ora, porque não poderia, então, a morte do alcaide transformar-se em marca do movimento político do qual fazia parte Gregório de Matos e o padre Vieira? Esta é uma questão presente no romance.

É interessante notar ainda que o último ano do governo do General Figueiredo (1983-4), último governo militar, corresponde ao tricentenário da queda do Braço de

Prata no romance (1683-4). Há uma transposição de cenário político, em nenhum dos momentos há milagres, mas há a expectativa por dias mais amenos. A “devassa” (Ana Miranda) instaurada pelo governador da Bahia em 1683 é semelhante aos abusos da ditadura militar nos anos 60 do século XX. O alcaide representa o desgoverno autoritário do Braço de Prata e Tancredo um nome que corresponde à opinião pública, sem assustar os militares até então no poder. A morte de um e de outro desestabiliza uma estrutura de poder para em seguida instaurar outra que se diz menos agressiva. Precisamos ressaltar ainda que não há nestas comparações a idéia de que “a história se repete”, mas a idéia de que um fragmento da história pode ser visto ou construído como o simulacro de outro.

Há, no romance, uma síntese do Brasil do presente conjugada com um Brasil do passado. Uma idéia de que o domínio econômico e cultural do país está ainda em mãos alheias. A idéia de colônia se modificou, mas não acabou. Temos ainda o sentimento de colonizado, mas não continuamos como Gregório de Matos com um pé lá e outro cá, temos agora os dois pés no Brasil, porém os sapatos ainda são importados. A maior qualidade do romance está no fato de que ele instaura uma identidade brasileira e, ao mesmo tempo, propõe a sua desintegração.

Assim, concluímos que o romance é resultado de um sentimento de época. Quando tudo parece voltar-se para os acontecimentos internos de um país, é compreensível que se queira conhecer e discutir o passado deste país, principalmente quando ele está prestes a completar 500 anos de descobrimento. Assim, o romance publicado em 1989 por Ana Miranda, parece unir o que W. Mignolo considera como uma necessidade humana de “conservar e transmitir o passado” a uma necessidade de “projetar sua energia criativa em diferentes formas” ¹¹².

¹¹² MIGNOLO, p.121.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Indústria cultural*. In: COHN, G. (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. 4 ed. São Paulo, Nacional, 1978.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de. O romance. In: _____. *Teoria da Literatura*. 3 ed. Coimbra, 1973.
- AGUIAR, F.; MEYHY, J. C. S. B. & VASCONCELOS, S. G. T. (Orgs.). *Gêneros de fronteira. Cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- AGUILAR, G. Orígenes de Haroldo de Campos. *Universidad de Buenos Aires*. Disponível em: < <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Aguilar.htm>. > Acesso em 08 Dez. 2002.
- ASCHER, N. O purgatório do *Boca do Inferno*. In: *Caderno Mais: Folha de São Paulo*, 20 out. 1996. Disponível em < <http://www.secrel.com.br/jpoesia/greg01.html> > Acesso em 20 out. 2002.
- ASSIS, J. M. M. de. *Contos uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 3 ed. 2000.
- _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva. 1977.
- _____. *Mitologias*. São Paulo: DIFEL, 1982.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva. 1973.
- _____. *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1984.
- BAUDELAIRE, C. *O Pintor da vida moderna. Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (p. 121 – 221).
- BNDES. Anos 80. Livro 50 anos, Distrito Federal. Disponível em: < http://www.bndes.gov.br/conhecimento/livro50anos/livro_anos_80.PDF > Acesso: 13 Jan. 2003.

- BOËCHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M. & OLIVEIRA, S. M. P. de. (Orgs.). *Romance histórico: recorrências e Transformações*. Belo Horizonte: FALE / UFMG. 2000.
- BORGES NETO, J. *Nietzsche e a história: considerações sobre “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida”*. In: Questões e debates. Curitiba, 1989. (Notas de leitura).
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CALMON, P. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1983.
- _____. *História da literatura baiana*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1949.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CHIAPPINI, L. e AGUIAR, F. W. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo. EDUSP, 1993 (p. 115 – 141).
- DIMAS, A. *Literatura comentada: Gregório de Matos*. São Paulo: Abril 1981.
- _____. *Espaço e romance*. 3 ed. São Paulo: Ática – Série Princípios, 1994.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo. Perspectiva, 1972.
- FERREIRA, Marieta de M. e AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996.
- FINLEY, M. I. *Usos e abusos da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- _____. *A Ordem do discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 1996.
- FRIEDMAN, N. Point of view in fiction. In: STEVICK, Philip. *The Theory of Novel*. New York: The free Press, 1967.
- FRYE, N. Crítica histórica. Teoria dos Modos. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1978.

GAY, P. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HANSEN, J. A. *A Sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do séc. XVII*. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

_____. Floretes agudos e porretes grossos. In: *Caderno Mais: Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 Out. 1996. Disponível em: < <http://www.secrel.com.br/jpoesia/lucc.html> > Acesso em 20 Out. 2002.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro, Imago. 1991.

_____. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa – Portugal: Edições 70. 1985.

ISER, W. *O ato da leitura. Por uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JAMESON, F. *O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1997.

LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *A leitura rarefeita: Livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEPECKI, M. L. O romance português contemporâneo e a busca da história e da Historicidade. In.: *Le Roman Portugais Contemporain: Actes du colloque* (1979). Paris, Fondation calouste gulbenkian, 1984 (p. 13 – 21).

LIMA, L. C. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre narrativas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *O controle do imaginário: razão e imaginário no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades – Editora 34, 2000.

_____. *The historical novel*. New York – U.S.A.: Penguin Books, 1981.

- MAN, P. de . *Alegorias da leitura. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- MARTINS, J. E. *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Florianópolis: Paralelo 27, 1993.
- MENTON, S. *La nueva novela historica de la America Latina: 1979 – 1992*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1993.
- MIRANDA, A. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *A Última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Caderno de sonhos*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2000.
- _____. *Clarice*. São Paulo: companhia das Letras, 1999.
- _____. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Noturnos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Que seja em segredo*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 1998.
- _____. *Sem pecado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Scott, Lukács e o romance histórico. *Revista Caros Amigos*, São Paulo: Editora Casa Amarela, ano II, n 18, p. 29, Set/1998.
- PAZ, F. M. *Na Poética da história: a realização da utopia nacional oitocentista*. Curitiba: Editora UFPR, 1996.
- PERES, F. R. Gregório de Matos, 360 anos. Disponível em:
< <http://www.secrel.com.br/jpoesia/lucc/html> > Acesso: 08 Dez. 2002.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Capitu – memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Artium Editora, 1998. (À sombra do texto em flor).
- RAGO, Margareth. *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo, Papyrus, 1994.(Tomos I a III)
- ROUANET, S. P. Literatura anos 80 – A verdade e a ilusão do pós-moderno. *Revista do Brasil*: Rio de Janeiro, n. 5/86, ano 2, p. 28 – 53, 1986.

- RIEDEL, DIRCE C. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago ed. 1988. (Tempo e Saber).
- SANTIAGO, S. Atração do Mundo (políticas de Globalização e de identidade na moderna cultura brasileira). *Unas Lecture*, Berkeley, out/nov. 1995. Disponível em: < <http://www.acd.ufrj.br/pacc-equipesilviano.html> > Acesso: 05 Out. 2002.
- _____. *Em Liberdade*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.
- _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- STONE, L. O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. In: *Revista de história*: Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 2/3, p. 13 – 37, 1991.
- SUSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui; o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.
- _____. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, p. 82 – 89, 1986.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VEYNE, P. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. 4 ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.
- WHITE, H. *Trópicos do discurso*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Meta história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEINHARDT, M. Quando a história vira ficção. In: ANTELO, Raul et al (Organização). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Santa Catarina: ABRALIC, 1998.
- _____. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*. Curitiba: Editora da UFPR, n. 43, p. 49-59, 1994.
- _____. *Mesmos crimes, outros discursos? Algumas narrativas sobre o contestado*. Curitiba: Editora UFPR, 2000.